

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
Departamento de Imagen



TESIS DOCTORAL

**Principios para una teoría de la realización cinematográfica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Luis Fernando Huertas Jiménez**

DIRECTOR:

**Antonio Lara**

Madrid, 2015

Luis Fernando Huertas Jiménez

TP  
1981  
092



\* 5 3 0 9 8 5 5 6 4 4 \*

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x - 53 - 034941 - 1

PRINCIPIOS PARA UNA TEORIA DE LA REALIZACION CINEMATOGRAFICA

Departamento de Imagen  
Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid  
1981



BIBLIOTECA

© Luis Fenando Huertas Jiménez  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1981  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-10208-1981

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Facultad de Ciencias de la Información

PRINCIPIOS PARA UNA TEORIA DE LA REALIZACION

CINEMATOGRAFICA

Tesis Doctoral de Luis Fernando Huertas Jiménez.

Director: Prof. Dr. Antonio Lara García.

Madrid, Diciembre 1.980.





Concibo la realización de cualquier - trabajo como el resultado de un esfuerzo personal dentro de un colectivo. Mi doble vertiente de - profesor de Realización en la Facultad de Ciencias de la Información y de director de cine, así me lo ha confirmado continuamente. En el primer caso, porque he comprobado que las enseñanzas impartidas sólo se conforman en la interacción con el alumnado; en el segundo caso, porque la realización de un film sólo es posible mediante la coordinación de un equipo multifuncional.

Abordar un trabajo de investigación en solitario, durante cuatro años, teniendo estos - planteamientos, supone un enorme esfuerzo; por ello, he de expresar mi agradecimiento a aquellas personas que durante este tiempo me han dado ánimos y me han aportado sus conocimientos. En general, a los profesores del Departamento de Comunicación Visual y Auditiva; en particular a su director, el Dr. Lara, por haber aceptado la responsabilidad de dirigir esta tesis y prestarme su apoyo.

También al profesor Joaquín Perea, que me ha permitido contrastar mis ideas a lo largo - de dilatadas charlas; al profesor Dr. Villafañe,

que me ha ayudado en los aspectos bibliográficos.  
Y en especial, a Rosa, mi mujer, que ha sabido -  
comprenderme, ayudarme en los temas relacionados  
con la psicología y mecanografiar el texto.

## I N D I C E

|  |    |
|--|----|
| <u>INTRODUCCION</u> .....                | 1  |
| Problemática del trabajo .....           | 6  |
| Complejidad del objeto de análisis ..... | 6  |
| Terminología .....                       | 7  |
| Ideología y neutralidad científica ..... | 8  |
| Metodología .....                        | 10 |
| Notas .....                              | 16 |

### CAPITULO I.

|   |     |
|---|-----|
| <u>APROXIMACION AL FENOMENO CINE.</u> .....   | 17  |
| Aproximación al tema.....                     | 19  |
| Aspectos socioculturales del "fenómeno" cine. | 25  |
| Aspecto comunicativo del "fenómeno" cine..... | 42. |
| Aspecto económico del "fenómeno" cine.....    | 54  |
| Aspecto artístico del "fenómeno" cine .....   | 60  |
| Notas .....                                   | 64  |

## CAPITULO II.

|   |     |
|---|-----|
| <u>PRINCIPALES TEORIAS CINEMATOGRAFICAS</u> .....     | 69  |
| Diversos planteamientos .....                         | 77  |
| Teorías cinematográficas .....                        | 82  |
| El Formalismo ruso .....                              | 82  |
| - Formalismo y cine .....                             | 85  |
| - Teorías formalistas .....                           | 88  |
| -Sergei M. Eisenstein .....                           | 90  |
| - Rudolf Arnheim .....                                | 106 |
| - Béla Balázs .....                                   | 116 |
| El Realismo .....                                     | 128 |
| - Realismo y cine .....                               | 130 |
| - André Bazin .....                                   | 138 |
| - Siegfried Kracauer .....                            | 147 |
| Jean Mitry .....                                      | 154 |
| Semiótica y cine.....                                 | 160 |
| - Semiótica o semiología .....                        | 163 |
| - Semiótica y cine .....                              | 166 |
| - La imagen como signo .....                          | 168 |
| - La codicidad del lenguaje cinematográ<br>fico ..... | 173 |
| - La doble articulación .....                         | 178 |
| La doble articulación en el cine .....                | 179 |
| Christian Metz .....                                  | 182 |
| Notas .....   | 194 |

### CAPITULO III.

#### ELEMENTOS BASICOS DEL "FENOMENO" CINE. .... 206

Naturaleza del film ..... 211

Un universo de imágenes ..... 214

La imagen mental..... 216

    Imagen y percepción ..... 216

    Imagen y pensamiento ..... 219

    Imagen y cosa ..... 221

La imagen del cinematógrafo ..... 230

La imagen fílmica ..... 247

    Características esenciales de la imagen  
    fílmica ..... 252

    - La imagen fílmica como ente audiovi-  
    sual ..... 252

    - Carácter dinámico de la imagen fílmica..... 256

        La imagen fílmica y la pantalla..... 261

        El tiempo, el espacio y el movimiento.265

        Concepción newtoniana del espacio y  
        del tiempo..... 267

        La dinámica fílmica ..... 271

        La dinamización espacial y su rela-  
        ción temporal ..... 280

    - Carácter abierto de la imagen fílmica..... 283

    - La imagen fílmica como minirelato -  
    audiovisual..... 285

        La narración en la descripción ..... 288

        Unidades diferenciales básicas..... 291

    - Dimensiones de la imagen fílmica..... 295

La imagen prefílmica ..... 299

|  |     |
|--|-----|
| La imagen fílmica y el film .....              | 302 |
| Función e integración .....                    | 302 |
| El relato y el film.....                       | 307 |
| El relato fílmico .....                        | 321 |
| - Estructura narrativa del relato fílmico..... | 324 |
| - La lógica del relato fílmico .....           | 334 |
| El relato prefílmico .....                     | 343 |
| Notas .....                                    | 348 |

#### CAPITULO IV.

|   |     |
|---|-----|
| <u>EL RECEPTOR. PROCESO DE FRUICION.....</u>  | 359 |
| Psicología y cine .....                       | 363 |
| La percepción. Planteamientos generales ..... | 371 |
| Proceso de percepción .....                   | 377 |
| La percepción fílmica .....                   | 379 |
| La imagen fílmica como estímulo sensorial.... | 384 |
| Las sensaciones .....                         | 387 |
| La emoción.....                               | 394 |
| La atención .....                             | 404 |
| La imaginación.....                           | 412 |
| El receptor .....                             | 420 |
| Participación del espectador .....            | 426 |
| Notas .....                                   | 434 |

## CAPITULO V

|   |     |
|---|-----|
| <u>EL AUTOR. PROCESO CREATIVO.</u> .....                                    | 442 |
| El autor .....  | 446 |
| Naturaleza del autor cinematográfico ..                                     | 453 |
| La creación artística .....   | 457 |
| La creatividad en el cine .....   | 469 |
| Improvisación o estudio .....   | 479 |
| La "expresión" como elemento básico de<br>la creación cinematográfica ..... | 483 |
| Notas .....   | 493 |
| CONCLUSIONES .....  | 498 |
| GLOSARIO .....  | 508 |
| BIBLIOGRAFIA .....  | 516 |





## INTRODUCCION

Esta Tesis Doctoral, Principios para una teoría de la Realización cinematográfica, es una continuación de la Memoria de Licenciatura, Introducción al Lenguaje Cinematográfico, leída el 28 de octubre de 1.977.

En esta nueva aproximación al fenómeno cinematográfico, se desarrollan aspectos que ya fueron esbozados en dicho texto y se abordan -- otros que no se trataron entonces.

Hay que tener presente que estos dos trabajos de investigación se complementan, por lo que, observados aisladamente, puede parecer que se ignoran algunos problemas o que no se hace suficiente hincapié en ellos. Pero, es evidente que, al ser un paso más, una aproximación progresiva a la realidad del fenómeno cine, no partamos de cero, sino de las bases que, en mayor o menor medida, quedaron establecidas en el anterior trabajo, cuyas conclusiones se asumen en este.

Es necesario resaltar, sin embargo, que en este nuevo estudio ha habido una lógica evolución en los planteamientos de análisis y en las hipótesis aceptadas. Se vuelve a incidir sobre algunos temas ya tratados anteriormente, pero ahora

desde otras perspectivas y niveles, lo que ha permitido obtener nuevas y enriquecedoras conclusiones.

Un exponente claro de la evolución de los planteamientos de la investigación podría ser la aceptación de la tesis de Hjelmslev, según la cual, el principio de todo análisis científico es que,

"... un conjunto no está hecho de cosas, sino de relaciones y la sustancia no es, sino que sólo son sus relaciones interiores y exteriores las que tienen existencia científica." (1)

Este principio subyace en el planteamiento general del trabajo y será, en algunos momentos, el carácter dominante del mismo.

La finalidad de esta investigación se centra en dos puntos:

- a) Determinar la naturaleza de los elementos básicos del fenómeno cine.
- b) Definir los mecanismos que rigen la creación cinematográfica.

Dos objetivos íntimamente interrelacionados, que presentan enormes dificultades, -

pero que son de vital importancia a la hora de conocer mejor cualquier aspecto del maravilloso y misterioso invento de los Lumiére.

Es necesario superar la visión disgregadora y parcial de los actuales trabajos teóricos sobre la realización cinematográfica, en los - que se contempla de forma aislada, aspectos como - el montaje, la puesta en escena, el tiempo, el espacio, etc., siendo que están fuertemente conexio- nados y que su naturaleza depende, no sólo de la - interacción que existe entre ellos, sino también - de su función en la totalidad orgánica en la que - se integran.

Es evidente que estos trabajos nos proporcionan una serie de procedimientos, o mejor, de recursos técnicos que hacen posible la realiza- ción, pero no nos ofrecen ninguna orientación sobre los mecanismos que rigen la creación que son, en definitiva, los que verdaderamente interesan a la hora de realizar un film.

Considero que la creación cinema- tográfica nada tiene que ver con los principios me- canicistas de muchas de las teorías cinematográficas y que el problema es mucho más difícil y com- plejo, ya que en él intervienen aspectos profundos de la estructura emocional e intelectual, tanto - del emisor como del receptor.

- 5 -

Tengo además la convicción de que gran parte de la creación cinematográfica es fruto del estudio detallado, consciente y objetivo de los problemas artísticos que se plantean, y no de la - inspiración incontrolada del artista.

Todo ello me ha llevado a buscar - una perspectiva de análisis global en la que nos - aproximemos de forma real, a la complejidad del -- proceso de realización de un film.

En mi propuesta me enfrento a la - tendencia mitificadora que reina en los alrededores del arte y me introduzco en los terrenos de la psicología y la filosofía, en los que creo se pueden encontrar los principios que rigen la actividad de la mente humana, conocimiento imprescindible para llegar a los mecanismos de la creación.

Considero la creación cinematográfica como un proceso dinámico en el que se fusionan la sensibilidad y la inteligencia del emisor con la del receptor, por lo que es necesario una perspectiva de análisis global que nos permita - captar el flujo informativo y emocional que a - través del film conecta la mente del realizador con la del espectador.

Las razones que me han llevado a la elección de este tema, están motivadas en cierta medida, por mi doble faceta como profesor de -

Teoría y Técnica de la Realización y como realizador de cine.

La enorme dificultad que representa impartir clases de una asignatura de estas características y la necesidad de encontrar una justificación teórica a la actividad creadora del realizador, han provocado en mí una extraordinaria inquietud hacia la búsqueda, por muy distintos caminos, de, al menos, unos principios que nos permitan superar los planteamientos parciales y simplistas que predominan en las teorías cinematográficas de que disponemos.

#### PROBLEMATICA DEL TRABAJO.

En cualquier proyecto de investigación se plantean innumerables problemas, tanto de método, (procesos de análisis, niveles, categorías, áreas disciplinarias e interdisciplinarias, etc.), como de elección de planteamientos y bases necesarias. En nuestro trabajo se presentan además, dos inconvenientes adicionales : la dificultad y complejidad del objeto de análisis y la falta de una terminología adecuada.

#### Complejidad del objeto de análisis.

El cine es un fenómeno dinámico y evolutivo que fácilmente se escapa de nuestras -

manos, tiene vida propia, pero a su vez, está motivado y configurado por las estructuras de la mente humana.

Es necesario afrontar su estudio desde muy diversos puntos de vista y distintas disciplinas, psicología, filosofía, estética, etc. lo que confiere a la investigación un carácter interdisciplinar.

#### Terminología.

En cine carecemos de un mínimo acuerdo sobre el significado de los términos más utilizados. La mayoría de ellos provienen, unos de la fotografía, adaptados y adecuados al nuevo medio, y otros del argot profesional, que en general son ambiguos e inexactos.

Por otra parte, los estudios realizados sobre el cine desde distintas áreas, como la semiótica, la sociología y otras, han introducido nuevos términos, no específicamente cinematográficos, que no mejoran en nada las dificultades del estudio, ya que entre esos términos y la realidad cinematográfica existe una evidente falta de correspondencia. Nos vemos obligados, por tanto, a trabajar dentro de este ámbito de ambigüedades e inexactitudes, pues no existe en el cine una terminología científica, específica y válida para cualquier proceso de investigación.



Así, tendré que recurrir con frecuencia, al entrecomillado, ya sea porque el término - elegido no es el adecuado pero que, sin embargo, no disponemos de otro mejor, o porque tiene un significado muy concreto en ese contexto. También cuando introduzca un nuevo término, utilizaré comillas al menos hasta que esté perfectamente definido.

De todos modos, la interpretación de los términos está sujeta a muy diversos factores culturales, ideológicos, personales, etc., que pueden dar pie, fácilmente, a confundir o tergiversar el sentido que el emisor pretende dar a sus conclusiones.

Es preciso evitar, en lo posible, el confusiónismo terminológico y conceptual que haga incomprensible para muchos el contenido de la investigación; para ello, adjuntaré al final del trabajo, un glosario con los términos más conflictivos y el significado que generalmente se les ha dado.

#### Ideología y neutralidad científica.

En todo proceso de investigación, en todo discurso científico, subyace una cadena - de condicionantes culturales, económicos e ideológicos. La misma elección del tema, la selección y aceptación de las hipótesis, el enfoque y la dirección seguida en el trabajo, presupone una pos-

tura ideológica, en algunos casos inconsciente o difusa, en otros real y tangible que, de alguna manera, va a configurar y determinar las características de los resultados, ya que es imposible que el hombre pueda desarraigarse del contexto - social, cultural, económico en que se encuentra inmerso.

Bettetini escribe,

"Todo el campo de la investigación científica ha estado marcado por una absoluta indiferencia epistemológica y un acentuado rigor empírico, incurriendo así en la afirmación del absurdo e imposible mito de la neutralidad absoluta de cualquier discurso científico, incurriendo en la afirmación mítica de que cualquier elaboración científica está absolutamente desarraigada del contexto social, cultural, económico y político en que se inscribe." (2)

Por otra parte, aunque fuese posible llegar a unas condiciones de neutralidad absoluta en la investigación, donde el objeto y el sujeto de análisis estuviesen libres de todo factor condicionante, el resultado de este trabajo sería algo abstracto e irreal que no nos serviría para

nada, ya que estaría completamente desconectado de cualquier realidad, incluso de la científica.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, la evolución sufrida por el concepto "ciencia", que ha hecho variar el aspecto rígido y determinante que tenía en la antigüedad, donde no se preveían posibles cambios. La ciencia ha adquirido, en la actualidad, un carácter más dinámico y menos dogmático en el que la idea del cambio y la evolución, no solamente existe, sino que debe estar presente en cualquier proceso de investigación como garantía de éxito. Esto da a las conclusiones científicas un carácter de aproximación provisional a la verdad, que sólo será válida hasta que otro la supere.

#### METODOLOGIA.

"El método (...) se ha transformado en un verdadero y auténtico - objeto cultural, que establece - una concepción definitiva de las relaciones de los hombres entre sí, y de los hombres con la realidad. (...) en una palabra, el método se transformó en ideología." (3)

Esto hace que la elección del método sea de vital importancia, e incluso, gran parte de los investigadores que han estudiado los problemas del método llegan a asegurar que el carácter científico le viene a la ciencia, no de su objeto o de sus sistematizaciones lógicas, sino del método con que trata los datos e ideologías que se incluyen en su campo de estudio.

Mi investigación se apoya en dos puntos que considero básicos:

- a) La observación de los fenómenos.
- b) La introspección.

La observación de los fenómenos nos permite, por inducción, formular las leyes generales que los rigen.

La introspección nos posibilita conocer el comportamiento de una persona mediante su propio autoanálisis. En este caso, a través de mi experiencia como realizador y espectador ocasional.

Desde un punto de vista lógico, no se comprende cómo, mediante la obtención de algunos datos, con frecuencia aproximados, ya que la observación de los fenómenos nos proporciona sólo cierto número de ellos o de casos particulares y de la valoración subjetiva de experiencias personales -- muy concretas, se puede establecer un enunciado -

universalmente válido. Esta objeción es correcta, pero no impide por ello que el método sea útil, ya que no se pretende llegar a conclusiones universales, ni a elaborar las leyes que rigen el fenómeno cine, debido a dos razones fundamentales:

- 1) Las características específicas del objeto de análisis impiden que se puedan elaborar leyes de rango universal sobre su función o funcionamiento.
- 2) Por el carácter evolutivo, antidogmático y provisional que está adquiriendo la investigación científica.

Por otra parte, mi postura abierta a las distintas tendencias y planteamientos proporciona una visión ecléctica del fenómeno cinematográfico, y nos ofrece la posibilidad de escoger entre las diversas teorías y estudios, las tesis más aceptables para construir con ellas un cuerpo de doctrina que evite los errores de los planteamientos extremos.

La adopción de esta postura no está motivada por una pretensión de alcanzar la "neutralidad" científica mediante el enfrentamiento de posturas contrarias, sino por evitar la inscripción en una corriente filosófica de análisis que me obligue a aceptar sus hipótesis y a rechazar otras de diferentes posturas, que puedan ser tan válidas o más que éstas.

Este trabajo de investigación cons  
ta de cinco partes claramente diferenciadas; cada  
una de ellas corresponde a un capítulo.

El primero tiene un carácter intro  
ductorio; en él doy una visión genérica de las ca-  
racterísticas del fenómeno cine desde una perspec-  
tiva macrocósmica, lo que constituiría el marco en  
el que se inscribe el proceso creativo que preten-  
demos analizar.

El segundo capítulo tiene dos par-  
tes. En la primera hago un análisis de las prin-  
cipales teorías cinematográficas; contemplo las  
dos tendencias dominantes (formalismo y realismo)  
y sus más importantes teóricos. En la segunda,  
examino la relación entre la semiótica y el cine,  
y los problemas planteados al abordar desde esta  
disciplina el estudio del lenguaje cinematográfi-  
co, denunciando el punto muerto en que se encuen-  
tran dichas investigaciones.

Ambas aproximaciones al estudio del  
cine abordan aspectos aislados del mismo y desgaja-  
dos de su contexto real.

Los tres últimos capítulos consti-  
tuyen la parte fundamental de mi propuesta.

En el tercero, intento delimitar la  
naturaleza del soporte de la comunicación cinemato-  
gráfica, para lo cual analizo las características -

básicas de la imagen fílmica, su integración en una totalidad orgánica y su capacidad para soportar un relato.

El capítulo cuarto está dedicado, - íntegramente, a determinar las peculiaridades que caracterizan la fruición fílmica, examinando la na turaleza del espectador y de su proceso perceptivo, y los factores internos y externos que inciden directamente sobre él.

En el último capítulo, centro mi - investigación en el autor del film y en los complejos mecanismos que rigen, en cierta medida, su pro ceso creativo.

La necesidad de dar una visión glo bal del fenómeno en la que se plasmen las relaciones e interrelaciones que lo constituyen, me ha obligado a mantener un mismo nivel de análisis en todos los puntos, renunciando, a veces, a sugerentes posibilidades de profundizar en algunos de ellos, he cho que no descarto para próximos trabajos.

Esta investigación, evidentemente, no es experimental, pero, sin embargo, es una consecuencia de la experimentación. A lo largo de los cuatro años que ha durado el trabajo, se ha producido una constante realimentación entre los principios teóricos y su verificación en problemas de realización concretos y reales, que se me han veni

do planteando en los trabajos específicamente cinematográficos que he realizado.

El hecho de mantener una actitud - crítica y reflexiva ante mis propias experiencias, de analizar y meditar sobre los problemas creativos y las soluciones adoptadas, de incorporar y verificar, prácticamente, las conclusiones alcanzadas y de intentar buscar una justificación lógica y racional a toda esta compleja actividad creativa, me ha llevado a elaborar la presente propuesta teórica.

Dicha propuesta viene a cubrir un espacio vacío en el ámbito de la pedagogía cinematográfica, que de algún modo se encuentra encajonada en las concepciones simplistas y mecanicistas - de las teorías clásicas. Espero que sirva, al menos, para sacarla de este punto muerto, y de estímulo para nuevas búsquedas, ya que soy consciente de que éste no es más que un posible camino de investigación y, en modo alguno, lo considero como - única alternativa al estudio del fenómeno cine.



NOTAS A LA INTRODUCCION.  
=====

- (1) HJELMSLEV, L. Prolegómenos de una teoría del lenguaje.  
Ed. Gredos. Madrid. 1.974. Citado por PECORI, F. en  
Cine, forma y método. Ed: Gustavo Gili. Barcelona,  
p. 19.
- (2) BETTETINI, G. Producción significativa y puesta en escena.  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.977. p. 15.
- (3) Ib. p. 16.

▼ 17 -

CAPITULO I

=====  
APROXIMACION AL FENOMENO CINE  
=====

APROXIMACION AL FENOMENO CINE.

- Aspectos socioculturales del "fenómeno" cine.
- Aspecto comunicativo del "fenómeno" cine.
- Aspecto económico del "fenómeno" cine.
- Aspecto artístico del "fenómeno" cine.

APROXIMACION AL TEMA.

Cuando los hermanos Lumière hicieron su primera proyección pública, el 28 de diciembre de 1.895, en el Gran Café del Bulevar des Capucines, en París, nadie podía imaginar, ni siquiera ellos mismos, la importancia de aquel momento. Esta fecha y este lugar es considerado por todos los historiadores como el momento que marca el nacimiento oficial del cinematógrafo, aunque ya se hubiesen dado numerosas proyecciones por otros "inventores".

¿Qué hizo posible su aparición?

El siglo XIX se caracterizó por --- grandes cambios sociales y por importantes descubrimientos. En este siglo, llamado de la revolución industrial, se transformaron las estructuras sociales y la configuración de los núcleos urbanos y se favorecieron los movimientos migratorios, se impuso la decadencia y surgió el proletariado como nueva fuerza social.

Por otra parte, la sociedad industrial, el capital en definitiva, en un intento de conseguir nuevas y mejores técnicas de producción que aumentasen sus beneficios, estimuló la investigación científica y dio un fuerte impulso al desarrollo de nuevas tecnologías. En poco tiempo la técnica se había

apropiado del interés popular, desplazando a las -  
humanidades a sus reductos culturales. Es evidente  
que en esta atmósfera convulsionada por una constante  
evolución proliferasen los inventores, incluso -  
de las cosas más extrañas.

La continua búsqueda y el auge adqui-  
rido por la tecnología, hizo que se alcanzasen nue-  
vos e interesantes inventos como el automóvil, el  
avión y el cinematógrafo.

Desde esta perspectiva, podemos considerar  
que:

"El cine (...) es como un hijo natural  
de la ciencia. Su designio fundamen-  
tal, la reproducción animada de esce-  
nas ficticias o reales, ha seguido y  
no precedido los progresos de la óp-  
tica y de la química de las superfi-  
cies sensibles."(1).

Edgar Morin escribe:

"Para Muybridge, Marey, Dèmeny, el -  
cinematógrafo, o sus predecesores in-  
mediatos, como el cronofotógrafo, son  
instrumentos de investigación para es  
tudiar los fenómenos de la naturaleza  
y rinden el mismo servicio que el mi-  
croscopio para el anatomista." (2)

El nacimiento del cinematógrafo fue gratamente acogido por un público perplejo ante los -- acontecimientos móviles que se le presentaban en la pantalla. Lo que en un principio había surgido como un simple descubrimiento científico rápidamente se extendió como espectáculo por todo el mundo.

"Nadie se asombra de que el cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine." (3)

La aceptación popular alertó a la élite cultural, que como guardianes de la pureza artística, desdeñaron y menospreciaron el invento, lo que no impidió su expansión, ya que pocos años después, rara era la feria o el pueblo que no hubiera recibido al cinematógrafo. Así, su incorporación social se realizó a través de la aceptación popular y a espaldas de la aristocracia intelectual.

En la fase de integración se produjo la transformación del cinematógrafo en cine, perdiendo éste su carácter de invento de física recreativa para adquirir y desarrollar sus propias cualidades expresivas. Pero no fue el cinematógrafo quien realmente se introdujo en la sociedad, sino el -- cine.

Su rápida evolución no se debió solamente a la aceptación popular, sino a las posibilidades

económicas del invento. El cine, como podremos -- comprobar, ha estado, desde su nacimiento, ligado íntimamente a fuertes intereses económicos.

Prueba de que la incipiente industria - cinematográfica tenía muy claras sus intenciones - lucrativas, es que no dudó en dirigir sus films a las capas sociales inferiores (proletariado), -- que por ser más numerosas, presentaban mayor audiencia, y por consiguiente, mayores beneficios. Por - otra parte, el hecho de que una película, mediante un número indefinido de copias pudiera verse en -- muy diversos lugares a la vez, (incluso fuera del país productor, ya que en el cine mudo no existían barreras idiomáticas), hacía del cine una industria altamente rentable.

Estos dos factores fueron determinantes para la introducción y divulgación del cine en la - sociedad industrial de finales de siglo, consiguiendo que, poco a poco, adquiriese el carácter de objeto sociocultural y se convirtiera en un asombroso - fenómeno que se dejaba sentir en todos los ámbitos, ya fuesen artísticos, económicos, sociales, etc., lo que modificaría sensiblemente la forma de vida del hombre actual.

El cine en nuestros días, es un fenómeno complejo que presenta numerosas ramificaciones e interconexiones con nuestra vida diaria, en la que se manifiesta de muy distintas maneras.

Chiarini escribe que el cine, como

"... un gran continente limita por un lado con el arte y por el otro con el lupanar (...)(en él) se encuentran codo con codo refinados intelectuales y burdos especuladores (...) es la mezcla -- más monstruosa de inteligencia y de estupidez, de cultura y de ignorancia, de honradez y de robo (...) que la sociedad ha conseguido reunir jamás."(4)

El teórico y realizador italiano da una imagen clara y precisa del contexto en el que se encuentra inmerso el cine. Esta mezcolanza de planteamientos e intereses, dificulta sensiblemente la delimitación del fenómeno en sí, ya que presenta innumerables facetas.

Intentar atrapar y delimitar dicho evento, desborda todas nuestras posibilidades. Pero éste será desgraciadamente, un lamento constante en nuestro trabajo, ya que con frecuencia nos veremos obligados a renunciar, por la magnitud del mismo, - a aventurarnos por los sugestivos caminos que a cada momento surgen ante nosotros. No podemos sentir, por menos, cierta frustración, cierta sensación de impotencia, ante nuestras continuas limitaciones. - Sin embargo, no tendremos más remedio que conformarnos con esbozar el fenómeno si queremos dar una visión, si no profunda, al menos global del mismo. - Conscientes de nuestras fuerzas, acotaremos el es-



tudio, en esta etapa de la investigación, a los aspectos generales que configuran el marco macrocósmico en el que se inscribe el proceso creativo del film.

En este contexto que rodea al film, se dan multitud de factores "externos", que inciden decisivamente en dicho proceso, pero no nos detendremos en su análisis, pues consideramos que:

- a) Su intervención nunca se produce de forma aislada, ya que la actuación de uno de ellos desencadena la participación de otros de características similares u opuestas.
- b) No poseen ningún rasgo de fijeza que nos posibilite su análisis, ya que varían constantemente, dependiendo de las innumerables circunstancias que concurren en un film.

Creemos más adecuado, en lugar de intentar enumerar la ingente cantidad de factores y sus posibles variantes, estudiar de forma genérica todo el contexto y su actuación, lo que nos permitirá deducir el tipo de factores dominantes que se darán en cada caso.

De todos modos, hay que tener presente que cuando se elabora un film no son, únicamente, una serie de factores "externos" los que inciden de forma aislada sobre el proceso, sino que es todo un contexto el que actúa de una forma determinada dependiendo de su propia naturaleza. Para facilitar

su estudio y su sistematización aislaremos, en lo -  
posible, cada una de las vertientes que lo constitu-  
yen.

El "fenómeno" cine se manifiesta en cua-  
tro áreas diferentes:

- a) Sociocultural.
- b) Comunicativa.
- c) Económica o industrial.
- d) Artística.

Estas cuatro funciones no se dan de for-  
ma aislada e independiente, sino que tienen carácter  
de simultaneidad y todas ellas se producen, aunque -  
con distinto grado, en todos y cada uno de los films  
que en el mundo se realizan.

La interacción entre las distintas mani-  
festaciones crea el contexto fílmico específico que  
posibilita y determina al propio "fenómeno".

#### Aspectos socioculturales del "fenómeno" cine.

Intentar deslindar los diferentes aspec-  
tos del "fenómeno" cine no tiene mayor interés que  
el de facilitar su estudio. Es obvio, sin embargo,  
que al ser distintas manifestaciones de un mismo -  
objeto, exista entre ellas una fuerte interrelación,  
por lo que, a veces, es muy difícil llevar a cabo -  
esta labor, viéndonos obligados a incorporar bajo -  
un apartado puntos que mejor encajarían en otro, pe-  
ro que, debido al grado de imbricación que entre -

ellos se da, es imprescindible, al menos, referenciarlos.

Este problema surge, rápidamente, cuando en los orígenes del cine, queremos desligar los aspectos socioculturales de los económicos, siendo necesario, sobre todo en esta etapa, estudiarlos conjuntamente.

Por otra parte, y antes de entrar en el tema, reseñaré brevemente, a modo de introducción, qué es lo que generalmente se entiende por cultura y por producto sociocultural.

La Filosofía, la Sociología, la Psicología Social, la Antropología Social, se han encargado de estudiar con amplitud este tema, centrándose en las relaciones entre hombre, sociedad y cultura.

Los trabajos son por consiguiente, innumerables; no considero necesario, sin embargo, hacer una exhaustiva referencia de ellos, limitándome exclusivamente a apuntar algunas reflexiones básicas que nos ayuden a comprender mejor el proceso de integración del cine en nuestra cultura.

Franz Boas define la cultura como:

"...la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos - componentes de un grupo social, colectiva

e individualmente en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo." (5)

Andrew Tudor considera que:

"De la rica complejidad de nuestras vidas sociales aislamos algunas cosas y las denominamos cultura. Son la propiedad colectiva de un conjunto de personas. Trascienden al individuo aunque deben articularse a través de él." (6)

John Beattie escribe:

"... los seres humanos tienen culturas, sistemas de creencias y valores que son poderosos determinantes de la acción - (...) los hombres viven en un universo simbólico." (7)

Efectivamente, todo ese universo que rodea y que a la vez constituye al hombre, es cultura o al menos, una enorme cantidad de aspectos, objetos, y aptitudes se englobarán bajo ese término. Esto hace que adquiriera multitud de significados y como consecuencia de ello, una gran ambigüedad.

No obstante, según H. M. Johnson, en toda cultura puede distinguirse una serie de elementos básicos; éstos son:

- "a) Elementos cognoscitivos: (conocimientos)
- b) Creencias: (convinciones y fé, empíri  
camente indemostrables).
- c) Valores y normas: (juicios aprobati-  
vos o desaprobativos, referidos a de  
terminadas actitudes y conductas).
- d) Signos: (incluyen señales y símbolos  
culturales).
- e) Formas de conducta no normativa: (com  
portamientos no obligatorios y a me-  
nudo inconscientes).
- f) Símbolos: (es uno de los elementos -  
integrantes de toda cultura).
- g) Lenguaje: (es una manifestación de -  
toda cultura).
  - 1) En cuanto institución social. (Se  
trata de la lengua propia de cada  
colectividad).
  - 2) Como expresión particular que de  
la lengua realiza cada persona.  
(Es el habla).
- h) Valores y creencias: El valor es el  
juicio que el hombre emite sobre las  
cosas... El valor no es la cosa mis-  
ma... el valor lo pone el hombre en  
las cosas. Ahora bien, las cosas -  
son valiosas en tanto en cuanto para  
el hombre sean necesarias. Los valo-  
res sobre la realidad dependen estre-  
chamente del sistema de creencias -  
imperante en una sociedad. Las creen-  
cias consisten en representaciones --

colectivas, aceptadas como verdades por una comunidad determinada, - sin que se haya verificado o probado su contenido.

- i) Mito: (en él se entrecruzan creencias y comportamientos emotivo-grupales).
- j) Tabú: (se suele entender como prohibición cuyo infringimiento implica - la sanción automática, generalmente de tipo mágico-religiosa. En general, es una forma de abstención o control frente a poderes sobrenaturales."(8)

La cultura como hemos podido comprobar, está íntimamente ligada al hombre y a su estructura social. Existe un claro paralelismo entre el tipo de cultura de una comunidad y su estructura social, al igual que entre sus correspondientes subestructuras.

El contexto sociocultural en el que se produce el "fenómeno" cine corresponde en líneas generales al de una sociedad de tipo industrial. Es necesario, sin embargo, distinguir dos áreas; la europea y la americana, que presentan características muy diferentes, no sólo en su aspecto sociocultural, sino también en el industrial, como más adelante veremos.

Franco Pecori escribe:

"Nació entonces el cine norteamericano,

una gran fábrica de ilusiones dirigida hacia una vastísima platea de subdesarrollados culturales, a los que suministró una alternativa espectacular y no menos degradantes (alienante) de ciertos refinamientos parisienses y europeos."

(9)

En Norteamérica, gran parte de la audiencia estaba compuesta por inmigrantes, que procedían de los más variados lugares de la tierra, la mayoría de ellos analfabetos y casi la totalidad desconocían el idioma del país donde trabajaban. Para estos inmigrantes, el cine constituía el único nexo de unión entre su mundo y el exterior, por lo que su asistencia a las salas de proyección era masiva, de ahí el éxito de los "Nikel Odeón".

Permítaseme incorporar una amplia cita que es, por sí misma, elocuente:

"Basta con recordar la incidencia sociológica de los "Nikel Odeon", lugar de encuentro al precio de un níquel, para un proletariado rígidamente seleccionado según la ley del censo y sin embargo, intrínsecamente heterogéneo por la historia y cultura. El encuentro de las corrientes de inmigrantes, alentado por el plano de la promiscuidad material, - descubre la objetiva ghettización precisamente en el tipo de "alimento" cultu-

ral ofrecido a este público cinematográfico. Bajo el pretexto de una real dificultad comunicativa (un público de analfabetos que además no sabían inglés) pasa la institucionalización del paternalismo capitalista en forma de espectáculo "popular", comprensible por estar basado en la referencia de los datos de la realidad registrados por el objetivo cinematográfico." (107)

La infiltración del cine en la sociedad - se produjo a través de sus capas sociales más bajas, lo que le procuró las más duras críticas de la cultura oficial, que lo consideró durante mucho tiempo un producto subcultural, en el sentido peyorativo de la palabra.

Román Gubern, escribe en Historia del Cine,

"Diversión plebeya, como la máquina tragaperras, el tíovivo o la casa encantada, el cinematógrafo era despreciado por los intelectuales. Su público no era - el que frecuentaba los teatros, museos o salas de conciertos." (11)

Poco más adelante, Gubern cita un duro - juicio emitido por Georges Duhamel, que puede ser - muy esclarecedor para comprender el contexto en el que el cine se debatía por su existencia. Duhamel - consideraba que éste era:



"... un placer de ilotas, pasatiempo para criaturas miserables, chorro de imágenes, confort de posaderas, cloaca que arrastra, como si fuesen mondaduras, los vestigios de los sueños más bellos." (12)

El panorama era, sin duda alguna, poco favorable, a pesar de ello, su rápido desarrollo - siguió adelante, consolidándose, no sólo como una fuerte industria, sino también como un producto de consumo masivo, prueba de ello son las casi diez mil salas de exhibición que, en poco tiempo, se abrieron en norteamérica, pasándose de las primitivas barracas de feria y de los Nikel Odeon a locales estables, más amplios y confortables.

La audiencia del área europea presentaba mayor homogeneidad, ya que los movimientos migratorios, que en esa zona del mundo se producían, eran locales, es decir, del campo a la ciudad. No obstante, el nivel cultural de amplios sectores de la audiencia, compuesta generalmente por el proletariado, era muy bajo.

En 1.907, la industria francesa, que hasta ese momento había sido la de mayor volumen de producción, conoce su más grave crisis. Los espectadores abandonaban las salas de exhibición, aburridos por los temas y los acontecimientos que les repetían hasta la saciedad. El cine agonizaba en su propia mediocridad.

Los "comerciantes" del cine deseosos de - superar la crisis y de liberarse del contexto plebeyo en que habían sido sumidos, no escatimaron esfuerzon para ampliar sus posibilidades comerciales a -- otras capas sociales más privilegiadas.

En un intento de dignificar el cine, los hermanos Lafitte fundaron la productora "Film d'art" que pretendía llevar a la pantalla los temas del -- teatro clásico; contrataron a las más ilustres plu mas del momento para que escribiesen los guiones de sus películas, que interpretarían primeros actores de la escena francesa. Se incorporaron al cine di rectores y escenógrafos de prestigio en los ambien tes artísticos de París. Se crearon elegantes sa las de exhibición, como el Teatro Pathé de París, - el Palacio Ufa de Berlín, etc., en las que la pia-- nola que amenizaba las proyecciones en las barracas fue sustituida por una gran orquesta sinfónica diri gida por conocidos directores, cuyos honorarios - eran superiores a los de las salas de conciertos.

Estas indudables mejoras permitieron a - la burguesía y a la alta sociedad iniciar sus coque teos con el nuevo espectáculo. Los "comerciantes" se habían ganado las simpatías y el prestigio de sus nuevos clientes y el cine había sido redimido con la presencia en su industria de destacadas per sonalidades de la cultura.

El importante cambio posibilitó que las rígidas posturas de las élites artísticas se hicie

ran más flexibles y comenzara un juicio sumarisimo sobre la admisión del cine en la comunidad.

La preocupación por el cine como arte o como objeto cultural, se centra en el área europea y especialmente en los selectos ambientes parisinos, centro de la vanguardia cultural de la época. Mientras en norteamérica, país joven sin una tradición cultural importante, interesan más los aspectos industriales y comerciales del fenómeno que sus posibles vertientes artísticas o culturales.

De una forma o de otra, el cine rompió - las fronteras ideológicas, económicas y sociales y se introdujo en nuestra civilización, consiguiendo que hombres de muy diversas culturas y creencias - pudieran compartir, simultáneamente, sus emociones y aspiraciones, ante la proyección de una película.

La inicial audiencia, constituida por el proletariado, se incrementó con otros estratos sociales de nivel cultural y económico superior; ahora abarcaba a toda la sociedad industrial, desde la burguesía al proletariado. Una audiencia extremadamente amplia y heterogénea, como corresponde a - las grandes masas urbanas.

El público llenaba día a día las salas de exhibición; ir al cine no sólo representaba una de las más atractivas diversiones, sino que se había convertido en un acto social.

La etapa muda del cine fue, sin duda, de gran trascendencia para que éste alcanzase su desarrollo y universalidad. La utilización del lenguaje de la mímica y de los gestos permitió la aproximación de muy variados públicos, necesarios para la supervivencia económica del medio.

Béla Balazs afirma:

"La internacionalidad del film está condicionada, en primer lugar, por causas económicas (...), pero la primera condición de la popularidad internacional de un film es la facilidad de lectura de su mímica." (13)

Una de las causas de los treinta años de mudez que sufrió el cine fue precisamente la necesidad de mantener una audiencia universal, sin problemas idiomáticos que redujesen los pingües beneficios de los empresarios, esto era posible gracias al lenguaje de la mímica. Es, por consiguiente, una causa económica y no técnica, la que hace que el cine tarde tanto tiempo en hablar, pues casi desde su invención, existían las condiciones y los adelantos necesarios para producir el cine parlante.

Otra de las cualidades más importantes del cine y que sin duda lo define muy claramente, es su condición de espectáculo. Este es seguramente uno de los factores que más ha contribuido en el desarrollo y en la integración del cine en nuestra cultura.

No obstante históricamente ha existido, e incluso en la actualidad existe, una tendencia a ignorar este aspecto que parece pecaminoso, por lo que se pretende intelectualizar el medio para liberarlo y purificarlo de las frivolidades que conlleva su condición de espectáculo; sin embargo, esto no ha sido posible, ya que desde sus primeras exhibiciones itinerantes por pueblos y ferias, o las lujosas proyecciones de los locales parisinos, hasta nuestros días, se ha mantenido dicho carácter.

El cine es, por naturaleza, un espectáculo, llamémosle cultural para no escandalizar a más de uno, pero esto no deja de ser un calificativo para mitigar su realidad y es precisamente esta cualidad la que le ha convertido en un producto cultural.

El cine, como cualquier espectáculo en el que se hacen grandes inversiones económicas, necesita llegar a un amplio sector de la sociedad, - no puede como la poesía, la novela, la pintura y - otras artes, dirigirse a grupos reducidos, a élites culturales que no harían posible la recuperación de las inversiones y esto es algo totalmente imprescindible para la existencia del cine; es, sin duda alguna, uno de los aspectos más determinantes del "fenómeno".

Con frecuencia se ha creído, equivocadamente, que un objeto era cultural solamente cuando se dirigía a un sector de público de cierto nivel

intelectual, cuyos espíritus refinados podían disfrutar de él con complacencia. Sin embargo, el carácter cultural le viene dado a los objetos, no por su posible intelectualización, sino por su integración en el grupo social y por el valor que adquiere para cada uno de los miembros de dicha colectividad.

El cine es un producto cultural que se debate entre dos fuerzas opuestas: la vulgarización y la intelectualización. La preponderancia de cualquiera de estos polos no le beneficia en absoluto, por lo que es aconsejable moverse en un difícil espacio intermedio, en un terreno propio de los medios de gran difusión, que no se desconecte de las grandes audiencias por un exceso de intelectualización, ni que favorezca la alienación de éstas por su vulgaridad.

Cuando un producto cultural se convierte en algo consustancial al grupo social al que pertenece, se produce una interacción entre el producto y el contexto, como sucede con el "fenómeno" cine.

Es evidente que los films que se realizan en un determinado ámbito social, están impregnados de los rasgos y de las peculiaridades culturales de dicho contexto. Estos rasgos culturales juegan un importante papel, tanto en los procesos de creación como en los de fruición, ya que a pesar de la aparente universalidad del cine, los films sólo alcanzan su dimensión total cuando se consumen en el mismo contexto en que se han produ-

cido; este carácter restrictivo se acentúa más cuanto mayor sea la incidencia que los rasgos específicos de una cultura tienen sobre el film.

El realizador lleva a cabo su obra dentro del contexto al que pertenece. Crea, por consiguiente, personajes y ambientes que le son próximos, en los que pone de manifiesto gran parte de las peculiaridades culturales que le rodean. Es obvio que muchos de estos rasgos son específicos, única y exclusivamente, de esa colectividad y que sólo en su seno alcanzarán el valor denotativo y connotativo que puedan tener. Esto no disminuye en absoluto el carácter universal del cine, ya que a través de estos personajes locales y particulares se plantean los temas más importantes de la humanidad y éstos mantienen unas constantes similares en cualquier ámbito social, es decir, lo universal llega al cine a través de lo particular.

Jean Renoir afirma:

"... casi todas las ideas generales adquieren valor sólo cuando se desplazan hacia lo particular." (14)

Este es un rasgo definitorio no sólo del relato fílmico, sino de cualquier tipo de narración.

El contexto social tiene, sin duda alguna, una importante incidencia en toda actividad -- creadora, ya que ésta estará impregnada y filtrada

por los rasgos más significativos de ese ámbito social; por consiguiente, el realizador de un film no podrá sustraerse a las tendencias culturales que en ese momento estén vigentes. Pero de igual manera, el producto artístico va a incidir sobre el contexto cultural y lo va a modificar aunque sea brevemente. Es decir, existe una total interacción entre contexto y producto cultural.

Una prueba de ello la tenemos en el mismo fenómeno cine que desde su invención iba a tener una importante influencia en la sociedad actual, ya que:

"... los mundos que creaba el cine reinaban sin discusión en las culturas populares de occidente. Aportaban a la gente una realidad común por muy diferentes que fuesen sus vidas cotidianas."(15)

En este sentido, Arnold Hauser afirma que:

"Las jóvenes de hoy no sólo se visten y se pintan como sus admiradas y envidiadas estrellas de cine. Y no se trata aquí de la ineludible identificación del lector o del espectador con un ideal literario, sino de la renuncia a la propia individualidad y de la conversión del propio ser en la misma "cosa", en la misma "mercancia", en que la industria cinematográfica convierte al actor, a la obra



literaria, a las fantasías y sueños del artista. Aquí la mercancía no necesita conquistar la clientela sino que es el público el que espera ser conquistado."  
(16)

Está fuera de toda duda la importante incidencia que el cine tiene sobre cualquier tipo de sociedad. Un ejemplo reciente es el fenómeno Tra--volta, que aunque puede considerarse superficial, - no deja de ser por ello significativo, ya que se ha producido un cambio en la forma de actuar y de vestir de multitud de jóvenes y en este caso no ha sido el público femenino quien ha perdido su propia - individualidad, como afirma Hauser, sino que han sido jóvenes de uno y otro sexo y especialmente el -- masculino, quienes han asimilado las formas y la indumentaria de su ídolo.

La adolescencia y la infancia son los - núcleos más afectados por la influencia del cine, ya que se encuentran en las etapas fundamentales - de la fórmación de su personalidad y les falta una estructura emocional estable, lo que les hace más - vulnerables ante el medio.

Parece ser, sin embargo, que sería necesaria la acción continuada de un mismo medio y de - un mismo mensaje para producir algún efecto determinante en la audiencia.

Jarvie escribe en este sentido:

"... nuestra exposición al cine es esporádica y variada, resulta que el mensaje de una película queda anulado por el de la siguiente." (17)

Otro factor importante a tener en cuenta es la capacidad de autoselección del espectador, con lo cual la influencia que el cine puede ejercer sobre un sector de público, está filtrada por una aceptación previa o, al menos, por una predisposición a aceptar el mensaje.

De todos modos, es evidente que el cine es un medio de difusión y de expresión muy importante y que puede ser utilizado para modificar los valores de una sociedad. Esto es algo que no ignora la ideología dominante, que a su vez detenta el poder político y económico, por lo que intenta mantener el control del cine como de cualquier otro medio de comunicación de masas, para consolidar y perpetuar, si es posible, su privilegiada situación. Para ello, desarrollan una serie de férreos controles, directos o indirectos, sutiles o descarados, que les permiten mantener su situación y encauzar los distintos comportamientos sociales hacia los fines que a ellos les interesa.

No continuaremos estudiando este importante aspecto del fenómeno cine, ya que es sólo tangencial a los puntos fundamentales de nuestra investigación.

Volviendo a la línea anterior a modo de conclusión, podemos afirmar que el cine es, sin duda alguna, un producto sociocultural que se ha convertido, incluso, en la única actividad cultural - para amplios sectores de nuestra sociedad.

Aspecto comunicativo del "fenómeno" cine.

El cine como medio de comunicación de masas ha hecho que el universo de los signos y los - significados se transforme en virtud del infinito - número de mensajes que invaden el mundo de la comu-nicación humana.

No es necesario plantear en la actuali-  
dad, el dilema de si el cine es o no un medio de -  
comunicación; es evidente que sí y nuestra expe--  
riencia diaria nos lo demuestra.

No obstante, el estudio de la comunica-  
ción cinematográfica, a pesar de ser un fenómeno -  
próximo a nosotros, o quizá por ello, es dificulto  
so y complejo, ya que presenta numerosos aspectos  
y abundantes vertientes de análisis. Desde una -  
perspectiva semiótica, por ejemplo, y a un nivel  
más concreto, la comunicación cinematográfica pre-  
senta serios problemas, que en parte fueron detec-  
tados en 1.968 por Garroni y posteriormente por -  
Metz en 1.971.

La dificultad principal se fundamenta -  
en que en un film:

"... operan códigos diversos entreteji-  
dos, pertenecientes unos al sistema --

cinematográfico en su organicidad y otros al propio film y de ahí, ligados a sistemas de comunicación distintos. Se opone el universo del film al universo del cine, lo particular a lo general, abstrayendo en dicha operación la existencia - de un orden de códigos del que derivaría la organización de los mensajes de cada uno de los films-texto." (18)

Pero no es desde el punto de vista semiótico desde el que voy a analizar el aspecto comunicativo del cine, sino desde el modelo del proceso - general de la comunicación.

La comunicación cinematográfica se basa, en síntesis, en el envío de una cierta cantidad de información soportada por imágenes y sonidos (film), desde un emisor o comunicador (autor), a un receptor (espectador), lo que se corresponde con el modelo simple y elemental de cualquier proceso de comunicación.

Los elementos que constituyen el proceso son:

|             |       |           |       |            |
|-------------|-------|-----------|-------|------------|
| AUTOR       | ----- | FILM      | ----- | ESPECTADOR |
| Emisor      |       | (Soporte) |       | (Receptor) |
| Comunicador |       |           |       |            |

Partiendo de este esquema básico de la comunicación humana, analizaremos comparativamente el modelo de comunicación asimétrica, modelo simi-

lar al que se da en el fenómeno cinematográfico, es tudiando, especialmente, el proceso y los factores que en él intervienen.

En el proceso de comunicación interperso nal, los factores que intervienen son de dos tipos:

- a) Internos o comunes.
- b) Externos o no comunes.

Los factores internos o comunes son los atributos culturales y sociales que comparten el - comunicador y el receptor, ya que, aunque pertenez can o estén insertados en una estructura social más amplia e incluso diferente, éstos mantienen una se- rie de puntos comunes, compartidos por uno y otro, que permiten que el receptor interprete el mensaje como el comunicador pretendía.

Pierre Sorlin escribe:

"La communication ne s'établit, à propos d'un sujet quelconque, que sur la base d'un accord minimum."(19)

En la comunicación de masas, este acuer do mínimo lo constituyen los factores comunes que comparten los distintos contextos socioculturales.

Thibault-Laulan afirma que para que:

"... la comunicación visual sea un hecho es necesario que el emisor y el receptor

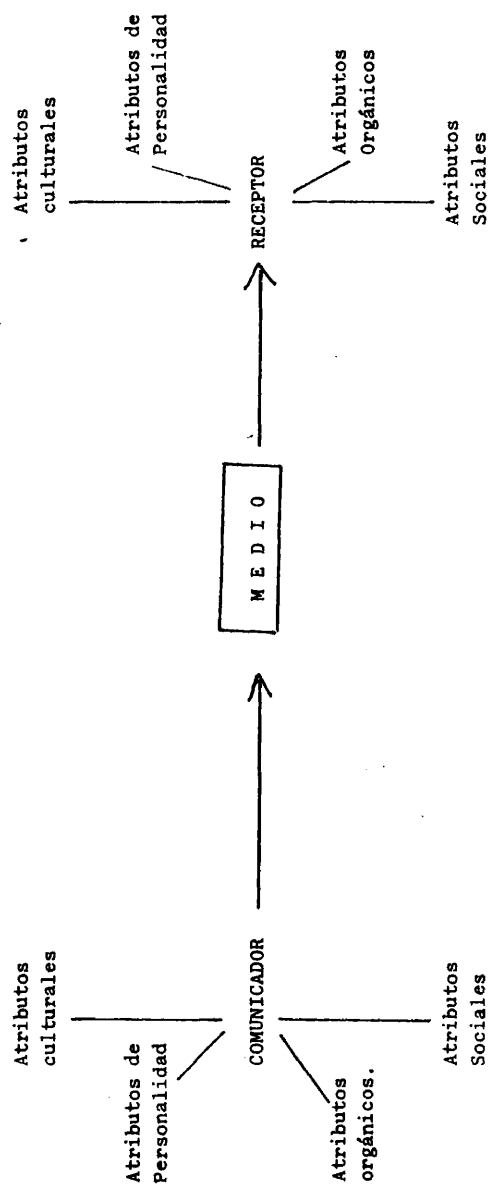
se aprovisionen conjuntamente en el fondo cultural, que se remitan a un recuerdo activo y común. La comunicación será más o menos satisfactoria según sea más o menos grande la zona de interferencia." (20)

En cuanto a los factores externos o no comunes, son los que pertenecen a los atributos específicos de personalidad y del organismo de cada uno de los individuos que intervienen en el proceso comunicativo. También se consideran factores externos aquella parte de la estructura social y cultural en la que están insertos, tanto el comunicador como el receptor, pero que no comparten.

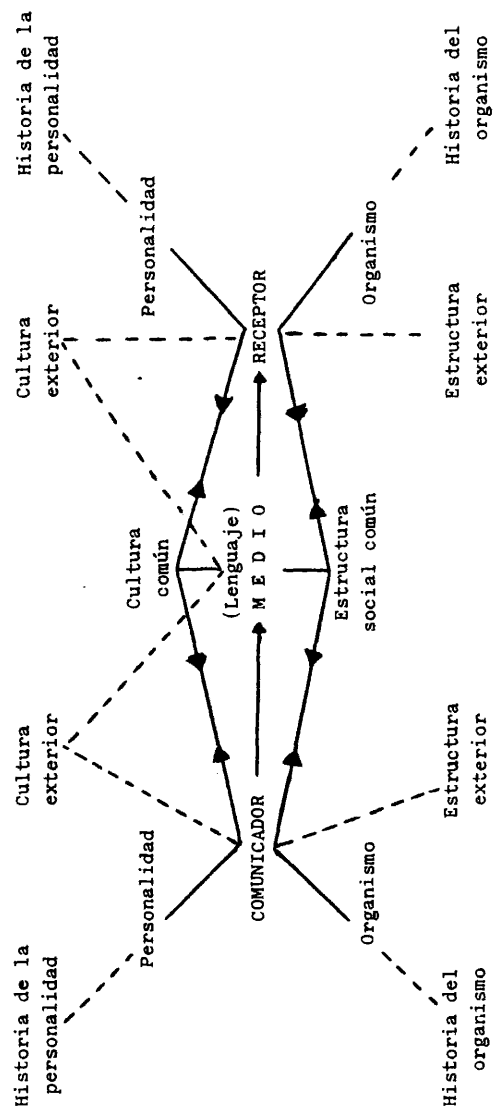
En Cine y Comunicación Social, Andrew Tudor propone una serie de esquemas básicos del proceso de comunicación humana. (Esquema 1)

En el proceso comunicativo interpersonal, Tudor concede gran importancia a los factores socioculturales y de personalidad, dando en este sentido un paso más en el desarrollo del esquema básico. (Esquema 2)

La comunicación de masas presenta, sin embargo, una serie de peculiaridades y características que la diferencian de cualquier modelo de comunicación interpersonal. No obstante, tanto en un proceso como en otro, el elemento básico es el hombre, en unos casos como ente individual inserto en la estructura social de un grupo y en otros, como -



Esquema 1. (21)



Esquema 2. (22)



ente colectivo. La diferencia estriba en la distinta "puesta en situación", es decir, la situación vivida por el hombre, unas veces como comunicador y otras como receptor, es distinta si se trata de un proceso de comunicación interpersonal o de masas. Los niveles de actuación, participación e interacción son en cada uno de los procesos totalmente diferentes. En ambos casos siguen interviniendo, en mayor o menor medida, los factores socioculturales y de personalidad del individuo, por lo que es inevitable a la hora de abordar la comunicación en general o cualquiera de sus formas en particular, tener presentes las características del hombre como ser comunicativo.

Es evidente, sin embargo, que entre un proceso de comunicación de masas y uno interpersonal existen grandes diferencias. Tudor ha agrupado en cinco puntos los rasgos diferenciales de la comunicación de masas en relación con la interpersonal. Estos son:

- "a) Reducida capacidad de respuesta inmediata por parte del receptor.
- b) El papel-imagen de los comunicadores no puede formarse y adaptarse en el proceso inmediato de la comunicación interactiva; necesita la mediación de cosas como la taquilla, la respuesta de la crítica, las estimaciones de popularidad y el debate público.

- c) En general los "mensajes" se formulan de una vez por todas. A menudo no pueden adaptarse a las respuestas inmediatas del receptor.
- d) Los lenguajes de los medios de comunicación son subdesarrollados y no comunes en diversos grados.
- e) Existe una asimetría de control y autoridad entre comunicador y receptor: uno lo tiene todo y el otro -- prácticamente nada. En efecto, comunicador y receptor "no se conocen".

(23)

Podemos condensar todos estos puntos en uno sólo que resume las diferencias entre la comunicación cinematográfica y la comunicación humana. - Este se concreta en la falta de interacción entre el comunicador y el receptor, entendiendo por interacción el proceso ideal y perfecto de comunicación humana en el que, a diferencia de la relación acción-reacción, los dos polos de la comunicación están -- inter-relacionados de tal manera que desaparece en la práctica la distinción fuente-receptor para cobrar vida, como entidad, el proceso.

Existen otros aspectos dignos de reseñar que caracterizan y diferencian la comunicación de masas de la interpersonal. Partiendo de la afirmación general de Bettetini sobre la actividad comunicativa, en la que considera que:

"... puede interpretarse como el traslado de un significado desde un emisor a un receptor; para que pueda darse - este cambio, el objeto "transportado" (el significado) debe sufrir una transformación, una diferenciación respecto a sí mismo, en el tiempo (...) o en el espacio o en el tiempo y en el espacio."  
(24)

De esta afirmación podemos deducir una serie de características específicas de la comunicación cinematográfica:

- a) La actividad comunicativa, en el fenómeno cine, es un largo proceso que no finaliza hasta que el film es presentado en su totalidad al espectador.
- b) Existe una asincronía espacio-temporal entre la producción del mensaje por parte del comunicador y la fruición del mismo por parte del receptor, debido a que:
  - 1) Entre la producción del mensaje cinematográfico y su consumición transcurre cierta cantidad de tiempo.
  - 2) El tiempo que se tarda en la elaboración del mismo es muy superior a su duración.
  - 3) El espacio en el que se produce el mensaje es diferente al que se va a utilizar para su decodificación y consumición.
  - 4) Las circunstancias ambientales y emocionales a las que está sometido el comunicador durante la creación del mensaje son completamente distintas a las que actúan sobre el receptor.

Estas importantes diferencias nos demuestran que, en el proceso de comunicación cinematográfica, los atributos socioculturales y los factores de personalidad y orgánicos tienen una mayor incidencia y actúan de forma más evidente en el comunicador que en el receptor.

No quiere decir esto, como ya veremos en su momento, que el espectador, como algunos autores mantienen, no participe en el proceso de la comunicación cinematográfica o que su actividad sea totalmente pasiva sino que su nivel de actuación es inferior, o mejor dicho, diferente que el del emisor. Esto no quiere decir que tanto los atributos socioculturales como los factores de personalidad y orgánicos no desempeñen una importante función en la interpretación del mensaje y en su aceptación.

Los estudiosos de la comunicación social han llevado a tales grados de esquematismo el modelo de la comunicación asimétrica, que algunas de sus afirmaciones nos llevan fácilmente a pensar que el espectador no participa directamente en el proceso. Es obvio que no es así, por lo que considero conveniente hacer algunas precisiones.

La actividad que desarrolla el receptor en el proceso de comunicación interpersonal es muy superior a la que puede desempeñar en cualquier otro proceso debido a la interacción que existe entre el comunicador y el receptor. No obstante, la participación del espectador cinematográfico en el

proceso comunicativo no es tan pasiva como a primera vista pudiera parecer.

Considero que para que se produzca un proceso comunicativo es necesario que se den tres etapas fundamentales:

- a) Creación-codificación del mensaje.
- b) Transmisión del mensaje.
- c) Recepción-decodificación del mensaje.

En un primer nivel, la participación del espectador posibilita que se produzca el proceso en su totalidad, aunque su intervención se reduzca a la última etapa.

Por otra parte, el receptor no reacciona en el vacío despojado de su contexto sociocultural "exterior", sino que vive conscientemente su situación de espectador-receptor y actúa y participa en la elaboración del mensaje "final" (común al comunicador) y "exterior", complementando y dando "su" sentido particular al mensaje emitido por el comunicador. Esto se observa fácilmente con la heterogeneidad de opiniones entre los espectadores de un film que ante las imágenes que acaban de ver, cada uno tiene una versión particular de los hechos, que difiere ligeramente de las otras. Si el espectador actuase en el vacío, despojado de su contexto sociocultural exterior, la uniformidad sería total, ya que no intervendría más que el contexto sociocultural "interior" común al comunicador, lo que evidentemente facilitaría la manipulación de las masas.

Cualquier proceso comunicativo pretende, ante todo, la comunicabilidad de un mensaje, - pero esto no es un paso directo e inmediato desde el emisor al receptor, sino que se realiza mediante la organización de los "contenidos" a través de un determinado sistema de codificación, lo que -- obliga al receptor a actuar como decodificador y - ello le hace sin duda participe del proceso.

Bettetini afirma que:

"En último extremo, sería el propio receptor quien se compusiera el mensaje mediante los materiales que le ofrecieran los índices con que habría topado, quien organizara mediante los - oportunos códigos el flujo sintagmático percibido y quien transformara, en definitiva, aquellos índices en señales (...). En fin, cualquier actividad de interpretación puede ser considerada, al menos en los resultados como una operación de decodificación; es decir, la producción de sentido podría ser asumida por la lectura-interpretación del receptor, que aplicaría al mensaje "su" intencionalidad de comunicación." (25)

En un segundo nivel de actuación, el - receptor-espectador acepta o rechaza el mensaje por él decodificado. En este punto intervienen, clara-

mente, sus características orgánicas y su personalidad individual, aunque su situación sea la de receptor colectivo.

Es cierto que estas reacciones que surgen de un proceso comunicativo concreto, no pueden modificar ese mismo proceso, pero sí orientar y modelar el próximo, ya que aunque no haya una realimentación inmediata entre el comunicador y el receptor, éste dispone de una serie de mecanismos y canales de realimentación indirecta que son de gran efectividad, como pueden ser la taquilla, la prensa especializada, etc..

En el "fenómeno" cine la aceptación o el rechazo de un film proporciona una cantidad de información que tanto la industria como el propio comunicador analizan detenidamente. El resultado servirá de guía y tendrá una importante incidencia en el próximo proceso comunicativo.

Este hecho se debe a que la comunicación cinematográfica está soportada por una industria y su supervivencia depende de la aceptación por el público de sus productos comunicativos, lo que hace del receptor una pieza fundamental y activa del proceso.

#### Aspecto económico del "fenómeno" cine.

"El cine fue y es una gran industria."  
(26)

Con frecuencia nos encontraremos con -

manifestaciones en este sentido, ya que la vertiente económica del cine es, quizás, la más evidente - de las cuatro o al menos, es la que se da de forma inevitable en cualquier film. Es algo de lo que -- todos somos conscientes y por ello aceptamos sin de masiados problemas la idea de que el cine existe -- gracias a que es una industria, sin duda, la industria más grande del mundo del espectáculo.

Debido a la enorme inversión que se necesita para realizar un "producto fílmico" (un film), es obvio que ni los aspectos culturales ni los artísticos serían capaces, por sí solos, de mantener el "fenómeno" cine. No podemos concebirlo por consiguiente, sin que en él subyazca una importante - industria.

René Clair afirma que:

"El cine es ante todo una industria."

(27)

o una "fábrica de sueños" como afectuosamente lo - denomina Ilia Ehrenburg.

El hecho de que el cine sea una indus-- tria le confiere una serie de peculiaridades que le diferencian de otros medios artísticos, pero ésto - es algo que debemos dejar de manejar a favor o - en contra del medio, ya que es un rasgo consustancial y hay que asumirlo con todas sus consecuencias.

Se me puede alegar que el carácter --



industrial del cine actúa como factor condicionante; esto es evidente, pero ¿quién ha dicho que el arte en general y el cine en particular no sean medios de expresión condicionada?. Esto es algo que hay que asumir, porque no son sólo los factores - económicos, sino otros muchos los que van a inci--dir sobre la expresión artística.

Es cierto que existen medios en los que dicho factor tiene menor incidencia, pero sin embargo, son otros los condicionantes que sobre ellos --actúan.

Todo arte está condicionado por multi--tud de factores, no sólo económicos, sino incluso - artísticos (tendencias del gusto, criterios artís--ticos clásicos, etc.) pero precisamente, de esa lu--cha, por superar todo un contexto adverso y riguro--so, es de donde surge el valor y la fuerza de la - creación artística. En este sentido nos hacemos - eco de la lapidaria frase de André Gide:

"El arte vive de coacciones y muere de libertad." (28)

El realizador cinematográfico es cons--ciente o al menos debe serlo, de que el aspecto económico es un factor esencial que no puede ignorarse, igual que no se ignoran los condicionamientos técnicos de la cámara. Es evidente que es un factor -- "externo" a la creatividad misma, pero es indiso--ciable de la propia esencia del medio, por lo tanto,

hay que aceptarlo como lo que es, algo inevitable.

Los medios económicos y sobre todo la escasez de éstos se han utilizado, con demasiada frecuencia como argumento para justificar la poca calidad de algunos films; sin embargo y aunque se podría afirmar que existe una correspondencia directa entre inversión y calidad, son abundantes los ejemplos en la historia del cine, de films de grandes presupuestos que han sido en todos los sentidos un rotundo fracaso, mientras que, por el contrario, otros con muy escasos medios han alcanzado altas cotas de calidad.

Es indudable que el aspecto económico del cine es siempre condicionante, ya sea por exceso o por defecto, pues aunque tengamos todos los medios a nuestro alcance y un presupuesto elevadísimo, esta enorme cantidad de dinero que se invierte pesa como una losa sobre la persona del realizador que es en definitiva, el responsable de los resultados de la inversión y que, a su vez, del éxito de ésta dependerá en gran medida, su continuidad profesional, lo que hace que la personalidad del autor se vea afectada, o mejor sobrecargada, con una responsabilidad extra si lo comparamos con el poeta, el músico o el pintor.

John Ford, en una entrevista que le hizo Jean Mitry, manifestaba que:

"Si las películas de un director no producen dinero, no puede esperar - que vaya a mantener la confianza y la buena voluntad de quienes facilitaron los recursos."(29)

Esto es muy real. La continuidad, e incluso la propia existencia del "creador" cinematográfico depende más de sus resultados económicos que de los artísticos, por lo que el éxito comercial, aunque siempre imprevisible, es algo que es tará presente en todo proceso creativo.

R. Stephenson y J.R. Debrix escriben en El cine como arte:

"El mayor inconveniente del cine ha - sido siempre que los intereses comerciales (...) se entremetieran antes, durante y después de la producción de una cinta con grave perjuicio de ésta."  
(30)

Pero es cierto que toda industria con trola la fabricación de sus productos y la cinema tográfica no tiene por que ser diferente; en ella como en cualquier otra, trabajan miles de personas y se manejan enormes cantidades de dinero que hay que hacer rentable. El "artista-creador" es un simple trabajador a sueldo que ejecuta una serie de funciones para las cuales está capacitado, como lo está cualquier ingeniero o arquitecto de la industria automovilística o de la construcción.

Esta dualidad artística e industrial, hace que desde un determinado punto de vista pueda justificarse cierto control sobre el proceso - de fabricación del producto fílmico, mientras que desde la otra perspectiva sea totalmente innecesario e incompatible con la actividad creadora y sin lugar a dudas, perjudicial para el resultado final.. No obstante, consideramos que el problema - no reside en la intervención o no del fabricante sobre la actividad del realizador, sino en los intereses tan opuestos que cada uno de ellos representa.

Chiarini parece que capta esta oposición y se apoya en ella para denunciar sus inmediatas consecuencias y así, afirma que:

"La razón artística tiende a diferenciar un film de otro mientras que la industria trata de hacer lo contrario, es decir, uniformarlo." (31)

Esto es sin duda una consecuencia de la dualidad a que antes nos referíamos y que es inevitable en el fenómeno cine. Mientras el realizador aspira si no a hacer una obra de arte, sí al menos un film diferente de los demás, el productor intenta conseguir productos homogéneos, uniformes, que le garanticen el éxito comercial.

Aspecto artístico del "fenómeno" cine.

A mi modo de ver, éste es uno de los aspectos más conflictivos y menos claros del -- "fenómeno" cine, sobre todo por la ambigüedad y la falta de concreción del término "artístico" y por el carácter mítico y trascendental que con-- lleva la concepción clásica del arte.

El cine desde su aparición, encontró partidarios a otorgarle rápidamente el título de arte. El arte puro, el séptimo arte, el arte de lo imaginario, etc., llegándose a tal punto que -- el cine es aceptado, tácitamente y sin más, como un arte.

No obstante, es cierto que, como ya -- afirmó Hegel en su Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas,:

"... ha desaparecido (...) el valor supremo del arte, aquella considera-- ción que hacía del arte la más alta y plena manifestación de lo absoluto." (32)

No vamos a entrar aquí a demostrar si el concepto clásico del arte sigue o no vigente, ya que consideramos que es un aspecto marginal y que por nuestra parte, está totalmente superado al aceptar sin ningún tipo de reservas la tesis

de Ortega según la cual en la actualidad,

"... el arte es una cosa sin trascendencia." (33)

Con esta postura se reduce en gran medida la distancia que el trascendentalismo del arte y de los artistas imponía al resto de las cosas y a los demás mortales, facilitando así el acceso, tanto a su estudio como a la práctica del mismo.

Lo grave del planteamiento anterior, es decir, de definir el cine como arte, es que propugna la tendencia, ya existente, de que todo cine por el simple hecho de serlo es arte y, por consiguiente, el principio que rige la elaboración de todo film es la intencionalidad artística, lo cual no es cierto, nunca se hace un film para hacer una obra de arte.

Jean Renoir afirma que,

"Sería un error pensar que la realización de los films se decide en función de razones puramente artísticas. Existe siempre un aspecto comercial, es necesario vender." (34)

Aceptamos, sin embargo, la definición que del cine como arte hace Arnold Hauser, en la que mantiene que,

"... el cine se ha convertido en arte popular(...). El cine no se presentó en absoluto como "arte": los productores y los espectadores de las primeras películas no tenían el sentimiento de participar en una empresa artística, como no lo tiene el -- pueblo cuando canta sus canciones o adorna sus objetos de uso." (35)

Subrayando por nuestra parte que los productores y espectadores no sólo no tenían el sentimiento de participar en una empresa artística, sino que tampoco lo tienen en la actualidad.

Es cierto, no obstante, que el cine y sus "protagonistas" presentan una aureola mítica semejante, posiblemente, a la que pudieran tener los artistas de la edad antigua, pero esto -- obedece más a una serie de factores culturales, sociales y económicos, que al hecho de que el cine sea o no un arte.

Sin entrar en disquisiciones, e intentando dejar al margen nuestra postura personal, -- es plausible reseñar el importante papel que en -- este "arte" desempeña la técnica y el problema -- que ello plantea a los puristas, para los -- que es preciso determinar, como muy bien subraya Francastel,

"Si el arte es verdaderamente una forma de conocimiento elevado que no podría mancharse al contacto con la materia y si verdaderamente hay una oposición de naturaleza entre el arte y los productos de la actividad del -- hombre, cuando esa actividad se desarrolla por intermedio de las máquinas."  
(36)

Es indudable, sin embargo, que todo -- arte está soportado en cierto modo, por una técnica, quizá menos evidente que la cinematográfica, -- pero tanto el novelista como el pintor o el músico poseen una depurada "habilidad", si no mecánica, -- al menos operativa, que les permite desarrollar -- sus actividades creativas.

No podemos por ello compartir la idea de que un gran artista pueda ser un mal técnico, -- como se deduce de los escritos de Benedetto Croce, sobre todo si nos referimos al cine, donde técnica y arte están imbricados de forma indisoluble.

Confiamos que esta rápida visión sobre los aspectos fundamentales que configuran el marco macrocósmico en el que se inscribe el proceso creativo del film nos sirva, al menos, para tener una idea un poco más clara del objeto de nuestro análisis y de los problemas que le rodean.



NOTAS AL CAPITULO I.  
=====

- (1) LAFFAY, A. Lógica del cine. Creación y espectáculo.  
Ed. Labor. Barcelona. 1.946. p. 14.
- (2) MORIN, E. El cine o el hombre imaginario. Seix Barral.  
Barcelona. 1.968. p.p. 11 - 12.
- (3) Ibidem. p. 13.
- (4) CHIARINI, L. El cine, quinto poder. Ed. Taurus. Madrid.  
1.963. p.p. 14-15.
- (5) BOAS, F. Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural.  
Ed. Solar Hachette. Buenos Aires. 1.964. p. 166.
- (6) TUDOR, A. Cine y comunicación social. Gustavo Gili. -  
Barcelona. 1975. p. 141.
- (7) BEATTIE, J. Otras culturas. Ed. Fondo Cultura Económica.  
Madrid. 1.974. p. 28.
- (8) EVANS PRITCHARD, E.E. Antropología Social. Ed. Nueva -  
Visión. Buenos Aires. 1.973. p. 148.

- (9) PECORI, F. "Desde las estéticas normativas hasta el análisis semiótico" en Comunicación de masas. Perspectivas y métodos. TARRONI, E y otros. Ed. Gustavo Gili. - Barcelona. 1.978. p. 144.
- (10) Ibidem.
- (11) GUBERN, R. Historia del cine. Ed. Danae. Barcelona. 1.969. Vol. I. p.85.
- (12) Ibidem.
- (13) BALAZS, B. El film. Evolución y esencia de un nuevo arte. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.978. p. 35.
- (14) RENOIR, J. Entrevista de Louis Marcourelles, publicada en Sight and Sound, primavera 1.962. nº 2. Vol. 31  
Recogida en Entrevistas con directores de cine. SARRIS, A. Ed. Magisterio Español. Madrid. 1.969. p. 224.
- (15) TUDOR, A. op. cit. p. 11.
- (16) HAUSER, A. Teorías del arte. Tendencias métodos de la crítica moderna. Ed. Guadarrama. Madrid. 1.975. p. 364.

- (17) JARVIE, I.C. Sociología del cine. Ed. Guadarrama.  
Madrid. 1.974. p. 332.
- (18) BETTETINI, G. Producción significativa y puesta en -  
escena. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1.977. p.31.
- (19) SORLIN, P. Sociologie du Cinéma. Editions Aubier Mon-  
tagne. París. 1.977. p. 59.
- (20) THIBAUT-LAULAN, A.M. Imagen y comunicación. Ed. Fernan-  
do Torres. Valencia. 1.973. p. 39.
- (21) TUDOR, A. op. cit. p. 24.
- (22) Ibidem. p. 26.
- (23) Ibidem. pp. 27-28.
- (24) BETTETINI, G. Op. cit. p. 36.
- (25) Ibidem. p. 74.
- (26) JARVIE, I.C. op. cit. p.321.
- (27) CLAIR, R. Cine de ayer, cine de hoy. Ed. Inventarios  
provisionales. Las Palmas de Gran Canaria. 1.974.  
p. 133.

- (28) GIDE, A. citado por AGEL, H. y AYFRE, E. en Cine y personalidad. Ed. Rialp. S.A. Madrid. 1.963. p. 38.
  
- (29) FORD, J. Entrevista de J. Mitry. Publicada en Cahiers du Cinema, nº 45. Marzo. 1.955. Recogida por SARRIS, A. en Entrevistas con directores. Ed. Magisterio Español. Madrid. 1.969. p. 128.
  
- (30) STEPHENSON, R y DEBRIX, J,R. El cine como arte. Ed. Labor. Barcelona. 1.973. p. 24.
  
- (31) CHIARINI, L. Citado pro ARISTARCO, G. en Historia de las teorías cinematográficas. Ed. Lumen. Barcelona. 1.968. p. 326.
  
- (32) HEGEL, F. Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Citado por ABBAGNANO, N. en Historia de la filosofía. Ed. Montaner y Simón. Barcelona. 1.973. Vol. III. p. 113.
  
- (33) ORTEGA Y GASSET, J. La deshumanización del arte. Ed. Revista de Occidente. Madrid. 1.960. p. 48.
  
- (34) RENOIR, J. Entrevista de Rivette, J. y Truffaut, F. publicada en Cahiers du Cinéma, nº 34 y 35. (Abril y Mayo 1.954). Recogida en La política de los autores, Ed. Ayuso. Madrid. 1.974. pp. 32-33.

(35) HAUSER, A. op. cit. p.357.

(36) FRANCASTEL, P. Arte y Técnica en los siglos XIX y XX.  
Ed. Fomento de Cultura. Valencia. 1.961. p. 41.

- 69 -

## CAPITULO II

### PRINCIPALES TEORIAS CINEMATOGRAFICAS

PRINCIPALES TEORIAS CINEMATOGRAFICAS.

- Diversos planteamientos.

- Teorías cinematográficas.

El formalismo ruso.

- Formalismo y cine.
- Teorías formalistas.
- Sergei M. Eisenstein.
- Rudolf Arnheim.
- Béla Balázs.

El Realismo.

- Realismo y cine.
- Andre Bazin.
- Siegfried Kracauer.

Jean Mitry.

Semiótica y cine.

- Semiótica o semiología.
- Semiótica y cine.
- La imagen como signo.
- La codicidad del lenguaje cinematográfico.
- La doble articulación.

La doble articulación en el cine.

Christian Metz.



El cine es el invento del pasado siglo que más tinta ha hecho correr, bien para glorificarle o bien para condenarle, pero raro ha sido el escritor, el filósofo o el investigador que de alguna manera no haya intentado aportar sus conocimientos para captar, definir o delimitar el fenómeno. Desde considerarlo como un "placer de ilotas", como ya vimos anteriormente, hasta la postura de Jean D'Yvoire, quien lo defiende como el medio que:

"... podrá devolver a esta masa la -  
espiritualidad perdida (...) (ya que)  
el cine se extiende simbólicamente -  
según los cuatro brazos de la cruz,  
que es a la vez imagen del universo  
y símbolo de la redención del mundo  
por Jesucristo. En este sentido se  
puede calificar verdaderamente al -  
cine de redentor de la realidad." -  
(1)

Nos encontraremos un amplio abanico de definiciones y de manifestaciones que van -- desde lo formal a lo pintoresco.

Lo que en un principio nació como un invento puramente científico, adquirió como espectáculo una nueva dimensión; esta nueva dirección fue siempre considerada por los hermanos Lumière como algo accidental. Es muy probable, sin embargo, que de no haberse producido lo que sus in

ventores consideraron un "accidente", el cinematógrafo descansase hoy en cualquier museo del mundo para satisfacer la curiosidad de sus visitantes.

Su esencia, ligada fuertemente a la fotografía, y su origen, motivado por una necesidad de laboratorio, (conseguir la descomposición del movimiento), han hecho que a lo largo de la historia, el fenómeno presente dos vertientes claramente diferenciadas: el cine como instrumento reproductor de la realidad y el cine como instrumento creador de una ficción.

Pero ¿dónde está la línea divisora entre la realidad y la ficción?. René Clair se pregunta:

"¿Ficción? o ¿Realidad?. A ver quien puede separar la ficción de la realidad sobre la pantalla en donde lo real, al igual que la ficción, sólo es una sombra que pasa." (2)

Hablar por ello de ficción o de realidad resulta bastante arbitrario cuando incluso los mismos términos presentan una evidente ambigüedad; sin embargo, no tendremos más remedio -- que movernos en el ámbito de esta dicotomía, que desde sus orígenes la encontramos latente en las dos formas distintas de entender el nuevo invento. Estas dos posturas, extremas e irreconciliables, tuvieron sus máximos exponentes en el propio --

Lumière, como representante del realismo y en Méliès del irrealismo.

Pero ¿qué es lo que entendemos por - realismo y qué por irrealismo?. Jakobson en "El realismo artístico", lo definió como,

"... una corriente artística que se -  
postuló como objetivo reproducir la  
realidad con la mayor fidelidad posible  
y que aspira al máximo de verosimitud". (3)

Como consecuencia, el irrealismo postula todo lo contrario y es, precisamente, en torno a estos dos polos opuestos donde pueden agruparse la totalidad de las teorías cinematográficas.

Bettetini afirma,

"La historia de las teorías puede --  
leerse e interpretarse partiendo de  
la dicotomía:

- a) Cine de la realidad (instrumento reproductor y mediador de un discurso presente ya en las cosas - filmadas).
- b) Cine de la imagen (lenguaje autónomo y que utiliza la materialidad de lo real para conseguir una -- forma discursiva independiente."

(4)

En las teorías cinematográficas existen tes subyace de forma clara alguno de estos dos - planteamientos opuestos, pero el problema es mucho más complejo de lo que nos parece.

El cine aumenta la impresión de realidad al incorporar movimiento a los seres y objetos que la fotografía capta, además restituye su "autonomía" al proyectarlos en la pantalla, liberándolos de la película. Sin embargo, la noción de realidad es muy ambigua y puede conducirnos a equívocos ya que,

"Todos los sistemas de pensamiento - perciben sólo una parte relativa de la realidad." (5)

Franco Pecori enfoca el asunto — desde otro punto de vista y afirma que,

"El problema estriba en saber si el cine tiene fundamento en una simple relación directa con lo que ha dado en llamarse realidad (...) o si ha de ser considerado como proceso formal que vuelve a estructurar la misma realidad de acuerdo con las bases de una semiótica que autoriza la decodificación del film." (6)

Pero quizá no sea simplemente la impresión de realidad lo que ha hecho del cine un fenómeno macrosociológico, sino esa especie de - encantamiento, de maravismo, de imagería que

poseen las imágenes proyectadas en una pantalla - donde los personajes adquieren vida propia. Como muy bien resalta Edgar Morin:

"Lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando en una estación, sino una imagen del tren, una imagen de la salida de la fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real." (7)

Podríamos afirmar, entonces, que el cinematógrafo no reproduce la realidad o la irrealidad, sino que crea imágenes que pueden ser de una realidad o de una ficción. Sin embargo, el hecho de que capte o no la realidad, parece ser consustancial y determinante de su propia existencia y así, incluso en nuestros días, la distinción entre el cine de la "realidad" o el cine de la "imagen" como algunos lo han denominado, o entre el cinematógrafo y el cine, según la diferenciación de Edgar Morin, mantiene divididos a teóricos y estudiosos con planteamientos opuestos, semejantes a los que se han venido dando a lo largo de la historia del cine.

#### DIVERSOS PLANTEAMIENTOS

En cualquier proceso de investigación es imprescindible tener en cuenta las teorías más importantes y los distintos planteamientos que existen sobre el objeto de estudio.

A lo largo de poco más de ochenta - años de vida del fenómeno "cine", han sido muchos los juicios emitidos desde muy diversos puntos de vista y, sin embargo, pocas las teorías que han - emergido del propio seno cinematográfico. Lingüis-  
tas, críticos de arte, historiadores, poetas, filó-  
sofos, estetas, etc. han hecho del cine su campo de batalla, intentando ordenarlo y estructurarlo - desde fuera, sin sumergirse en el fondo de sus tur-  
bulentas aguas, sin conocer sus posibilidades, sus grandezas y a la vez sus miserias y limitaciones. Los estudios elaborados por autores cinematográfi-  
cos que contemplen el fenómeno en su realidad ar-  
tística y social han sido muy escasos.

Son muy diversos los caminos seguidos para el estudio del fenómeno "cine". A lo largo de los años se han configurado cinco líneas generales en las que se pueden agrupar los trabajos realiza-  
dos sobre el mismo. Tres de ellas son específica-  
mente cinematográficas, como son la crítica, la his-  
toria y la teoría del cine, y dos que provienen de  
áreas externas, la filmología y la semiología..

La crítica y la historia del cine no son objeto de nuestro trabajo, por lo que no acudiremos a ellas más que como fuente de información y documentación.

La tercera línea de aproximación al cine son las "teorías", que agrupa los estudios - elaborados desde una perspectiva "interna", de problemas específicamente cinematográficos. En este área se puede incluir gran parte de mi trabajo.

La filmología está constituida por - las investigaciones realizadas desde fuera por psicólogos, sociólogos, pedagogos, biólogos. Estos trabajos serán de gran interés cuando abordemos el análisis macrocósmico del fenómeno "cine" o problemas como la participación del receptor, la creatividad del emisor y otros muchos relacionados con - distintos aspectos del cine. .

La semiótica es otra de las posibilidades de estudio del fenómeno cine, que pretende llevar a cabo en este terreno, el proyecto -- saussuriano, es decir,

"Un estudio de los mecanismos mediante los cuales, los hombres transmiten - significaciones humanas en sociedades humanas." (8)

Para ello se apoya en tres puntos fundamentales, las obras de los grandes teóricos, la

filmología y los recursos propios de la semiótica. En diversas ocasiones acudiré a estos estudios, ya que sus aportaciones al análisis del lenguaje cinematográfico presentan cierto interés.

Estas son a grandes rasgos las vías - de acceso al estudio del cine. Establecer una delimitación entre ellas es una mera abstracción, ya - que las investigaciones, aunque sigan una línea dominante, reciben las influencias y aportaciones de las otras, lo que hace que las conclusiones presenten líneas secundarias propias de los otros planteamientos.

Dentro de estos grandes caminos existen distintas tendencias o corrientes que estudian el mismo problema desde diferentes puntos de vista. Estas posturas obedecen por lo general, a las grandes corrientes culturales que vivifican toda actividad humana individual y social.

Las características de la investigación estarán, por tanto, en consonancia con la corriente o movimiento cultural y artístico en que se encuentre inscrito el autor. Un claro ejemplo lo tenemos entre los teóricos formalistas y realistas; los resultados de sus trabajos están en línea con los planteamientos apriorísticos que tienen ante la materia prima.

En esta primera parte introductoria - estudiaré, dentro de las "teorías" cinematográficas



las dos corrientes más importantes, es decir, - el realismo y el formalismo, ya que compartimos la afirmación de T.E. Hulme en "Speculations", según la cual,

"... hay una eterna oposición en todas las artes entre el realismo y formalismo:(el realismo) el esfuerzo por hacer que las artes se parezcan a la vida y el esfuerzo por hacer - que las artes se parezcan al arte, (formalismo)". (8 bis)

Entre estos dos polos opuestos podemos inscribir, prácticamente, la totalidad de las teorías que sobre el cine se han elaborado.

Es evidente la imposibilidad de estudiar todos los autores que corresponden a una y otra tendencia, por lo que elijiremos los más significativos o los que de alguna manera, puedan - completar con sus teorías una visión global de estas corrientes dominantes.

Uno de los problemas que surge en este intento de clasificación es la dificultad que presentan algunos autores para ser incorporados, en su totalidad, a una corriente, ya que algunos de sus postulados bien podrían situarse en cualquier punto intermedio entre un polo y otro.

Los autores que vamos a estudiar son:

Formalismo: S.M. Eisenstein, R. Arnheim, B. Balázs.

Realismo: D. Vertov, J. Grierson, R.J. Flaherty -  
(documentalistas), S. Kracauer, A. Bazin (teóricos).

Por otra parte, estudiaremos las teorías de J. Mitry, ya que éstas representan el intento más valioso para alcanzar la síntesis de estas dos corrientes antagónicas e irreconciliables.

#### TEORIAS CINEMATOGRAFICAS

En esta sucinta exposición me voy a ceñir a las más importantes teorías elaboradas sobre dos puntos básicos y fundamentales del cine: la materia prima y los procesos técnico-artísticos que modifican o modulan esa materia, sin entrar en el resto de los aspectos estudiados por los teóricos, no por considerarlos menos importantes, sino porque no inciden de forma directa en la materia - de esta investigación.

#### EL FORMALISMO RUSO.

En 1914-15 se crea el Círculo Lingüístico de Moscú, encabezado por R. Jakobson, O. Brik, (considerados por algunos autores como los fundadores), y entre los que se encontraban Eijzenbaum, - Tynianov, Sklovski, Propp, Tomachevski, etc. De este grupo surgió el movimiento formalista. Sus rasgos se fueron perfilando en los años anteriores a la Revolución, adquiriendo su configuración definitiva en 1917, con la formación, por Sklovski, del Opaiz (Sociedad para el estudio del lenguaje poético). Este movimiento originariamente literario se extendió rápidamente a todos los ámbitos artísticos y culturales.

Pero el panorama cultural de la época no estaba constituido exclusivamente por el forma-

lismo, otras tendencias como el futurismo y el constructivismo componían el bloque de vanguardia, cuyos puntos comunes se centraban en la ruptura con el pasado, con la tradición burguesa y la elaboración de una nueva cultura proletaria. Frente a esta postura, el incipiente realismo socialista, proponía una adaptación de la cultura burguesa a la nueva situación social, sin que se produjera una ruptura total con la tradición cultural. Esta nueva corriente se impondrá en tiempos de Stalin, sin embargo, ya encontramos en los escritos de Trotski, sobre todo en Literatura y Revolución (1924), ciertos argumentos en esta dirección. Los movimientos de vanguardia - en su afán de romper con la situación del momento, buscaron nuevos cauces, concretamente el formalismo se dedicó a estudiar y analizar los problemas de la forma y del lenguaje artístico. En numerosos casos, el creciente interés despertado en el seno de estas corrientes vanguardistas por la novedad, hizo que se produjera una desconexión entre ellos y la sociedad de la que habían surgido, y así se realizaron obras en el vacío, obras desvinculadas de las necesidades concretas que en ese momento tenía la sociedad rusa, lo que les fue duramente criticado.

Esta situación favoreció la implantación del realismo socialista y del sociologismo que acabarían con la vanguardia rusa.

Es necesario precisar que el formalismo no es una corriente que nace con el Círculo Lingüístico de Moscú, ni con los formalistas rusos; -

desde las primeras aportaciones griegas sobre arte, se mostraba ya una tendencia a estudiar los aspectos formales de la obra artística. Posteriormente, en filosofía, el formalismo kantiano defendía la forma ante el contenido. Es un movimiento que ha existido a lo largo de nuestra historia, sin embargo, con los formalistas rusos alcanza un nuevo impulso, aunque en definitiva, siguen defendiendo una tesis tradicional,

"El arte es una forma del pensamiento en imágenes". (9)

Los formalistas centraron sus investigaciones en la construcción artística, analizaron el problema de las formas literarias y de la especificidad literaria (la literaridad), abordaron el conflictivo tema forma-contenido, ante el cual la postura generalizada, salvo algunas pequeñas matizaciones, es la de subrayar la importancia de la forma sobre el contenido.

A pesar de ello, el grupo no era homogéneo y existían dentro de él diferentes tendencias. Los últimos trabajos de Jakobson y Tynianov presentaban una nueva orientación en la que proponían el carácter estructurado de la obra de arte. Esta nueva directriz del formalismo influyó, sin duda, en los miembros de Círculo Lingüístico de Praga, dando origen al estructuralismo.

El primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934, en el que Stalin, a través

de Jdanov, impuso la idea del realismo socialista, - supuso el fin de la vanguardia rusa y especialmente del formalismo, que venía soportando duros ataques desde tiempos de Trotsky. Algunos de sus miembros se encontraban ya exiliados, otros, debido al clima de hostilidad permanente, habían modificado sus orientaciones, o se dedicaban a actividades menos problemáticas. Con esto, el formalismo en las artes minoritarias, (literatura, - pintura, escultura), había desaparecido, mientras que en cine y teatro conseguía mantenerse.

#### Formalismo y cine.

El cine no se produce como fenómeno aislado, sino que se da dentro de un contexto sociocultural, por lo que está sujeto a los vaivenes de las distintas corrientes que dentro de ese ámbito se produzcan.

El cine formalista ruso surgió en un momento y en una situación muy concreta. Una serie de movimientos culturales y artísticos, con planteamientos similares en algunos de sus postulados, lo habían impregnado todo, y el cine no pudo escapar - de su área de influencia.

Los formalistas rusos demostraron gran interés por el cine, en sus ensayos abordaban con frecuencia problemas del lenguaje cinematográfico. Su inclinación por él no era mera curiosidad crítica

ante el nuevo medio de expresión, algunos llegaron incluso, a participar en la realización de varias películas; así Tinianov colaboró con Kosintsev y Tranberg en la realización de "El abrigo" y "SVD" en 1.926 y 1.927 respectivamente, y Sklovski escribió una serie de guiones para el cine. Estos dos autores son, quizá, los que manifestaron una mayor preocupación por el medio; sobre todo Sklovski, que dedicó numerosos ensayos a problemas específicamente cinematográficos. (Algunos de estos trabajos se encuentran recogidos en Cine y Lenguaje, publicado por Ed. Anagrama, Barcelona, 1971 de SKLOVSKI, V.)

Las relaciones establecidas entre escritores formalistas y los jóvenes realizadores fueron muy intensas y fructíferas. Son numerosos los postulados formalistas sobre distintos problemas de la obra literaria, que se adaptaron y trasladaron al cine. Otros sin embargo, presentaban ya una clara correspondencia, por ejemplo, la teoría elaborada por Sklovski sobre la técnica narrativa, muestra un evidente paralelismo con la narrativa cinematográfica.

Eisenstein fue el cineasta y teórico que mantuvo un contacto más directo con el formalismo; su amistad con Sklovski y Tinianov facilitó la infiltración de postulados formalistas en las teorías eisensteinianas, aunque en el ámbito cinematográfico de vanguardia eran las tendencias constructivistas las que dominaban.

También dentro del formalismo existían, con respecto al cine, las dos posturas que a lo largo de la historia de las teorías cinematográficas, han manifestado su antagonismo.

Brik mientras, defiende la inmediata objetividad del cine, le niega la posibilidad de convertirse en arte y rechaza cualquier manipulación artística de la realidad que el cine es capaz de fijar. Esto está en línea con las concepciones del LEF (Frente de izquierda del Arte) y con las teorías del "Cine-ojo" de Dziga Vertov. Por otra parte, la postura contraria estaba representada por Sklovski y Tinianov; éste último afirmaba que el cine no mostraba el mundo "como tal", sino que nos da una visión particular del mismo y que las "deficiencias" de la fotografía constituyen su cualidad artística.

"Debido a ello, (a la imperfección de la fotografía), la "pobreza" del cine, la ausencia de relieve y de color, se convertían en procedimientos positivos, auténticos procedimientos artísticos". (10)

Con esto se volvía a suscitar la eterna polémica: cinematógrafo o cine, cine de la realidad o cine de la imagen, dicotomía que posteriormente se manifestaría de forma irreductible en los escritos de André Bazin y Rudolf Arnheim.



El formalismo ejerció una gran influencia sobre los directores, estudiosos y teóricos cinematográficos rusos que poco después tomarían el relevo de otros movimientos anteriores, como la vanguardia francesa, encabezada por Louis Delluc, y el expresionismo alemán, que ya en 1.925 había perdido gran parte de su fuerza inicial.

El centro del pensamiento avanzado sobre el cine se trasladó a Moscú, alrededor de la Escuela Cinematográfica del Estado, fundada en 1.920 y en la que se entablaron numerosas discusiones sobre cuestiones cinematográficas y en especial sobre montaje. Autores como Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin y especialmente Eisenstein, fueron los protagonistas de este movimiento que se puede considerar como el más importante de la Historia del Cine.

#### Teorías Formalistas

Para hacer posible el estudio de las distintas teorías cinematográficas es necesario ordenarlas y agruparlas dentro de una determinada tendencia. Pero esto es una simple abstracción que facilita su estudio y la ubicación de sus autores, ya que no se puede establecer una delimitación clara y precisa que nos permita hablar de teorías puramente formalistas o puramente realistas.

Las teorías cinematográficas no surgen de un laboratorio perfectamente aislado de influencias externas, sino de un contexto sociocultu

ral en el que coexisten diversas corrientes artísticas y de las que el autor no puede escapar de su área de influencia. Por otra parte un teórico puede mostrar ante un determinado aspecto cinematográfico, una postura claramente formalista, mientras que ante otro, de similar importancia, su actitud presenta matices de otras tendencias semejantes e incluso opuestas.

Es evidente que en el contexto sociocultural de la Rusia de los años veinte, sea imposible hablar de teorías puramente formalistas, ya que movimientos como el constructivismo e incluso el futurismo, tenían gran importancia en los planteamientos cinematográficos del momento. Por lo que no se pueden catalogar a todos los teóricos rusos como formalistas, e incluso dentro del grupo más afín a esta corriente existe una gran variedad de criterios, acentuándose en unos más que en otros, la influencia constructivista. Sin embargo, todos han sido etiquetados con la misma denominación.

Esta falta de homogeneidad no es un aspecto negativo del grupo, sino un factor que enriquece considerablemente sus planteamientos.

De los teóricos rusos voy a estudiar a Sergei M. Eisenstein, sin duda, el más importante y el que más claramente está influenciado por el formalismo. Los otros dos autores que voy a abordar, el alemán Rudolf Arnheim y el húngaro Béla Balázs, conocen muy de cerca este movimiento y comparten con él algunos de sus principios.

La elección de estos autores viene - motivada, en primer lugar, por la importancia de - sus aportaciones y, en segundo, por la diversidad de planteamientos que existe entre ellos. Cada -- uno defiende, dentro de la misma orientación formalista, tesis diferentes, lo que puede darnos una visión bastante completa de los postulados de ésta corriente artística.

Ellos creen por igual, que el cine - sirve a una función simbólica, cuando simplemente reproduce la realidad y sirve a una función estética, cuando nos fuerza a ver esa realidad de manera especial, a través de formas artificiales.

#### Sergei M. Eisenstein

Eisenstein era un hombre de gran cultura, un realizador de incalculable valía, que apoyaba sus investigaciones con abundante cantidad de datos e información conseguida de la más variada - lectura (historia, economía, psicología, antropología, historia del arte, literatura, etc.), y en - ocasiones con una comprobación empírica, ya que proquraba llevar a sus films sus especulaciones teóricas; sin embargo, era incapaz, quizá por su carácter, de deducir una teoría cinematográfica a partir de una filosofía firme, como Arnheim. No era la clase de pensador que se atiene a una sólo idea o tradición, que luego desarrolla sistemáticamente.

Eisenstein, cuando ingresó en la colonia artística de Moscú, lo hizo en un periodo conocido - como "constructivismo", por lo que se consideraba la actividad artística como un "hacer", un "construir". Por esta razón el problema de la "materia prima" a - disposición del artista era primordial.

La partícula elemental era la toma. Las tomas debían ser "neutralizadas", para convertirlas en elementos formales básicos, que puedan - ser combinados como el director quiera, como crea adecuado, y de acuerdo a los principios formales - que desee. Su sentido intrínseco debe ser extraído, para que sus propiedades físicas puedan ser utilizadas en crear una significación nueva y superior.

Pudovkin hace gran énfasis en la toma como fragmento básico del cine y en el simple hecho de "enlazar" tomas, como principio del montaje para llevar al espectador a la aceptación de un hecho o un relato, mientras que Eisenstein defiende, como elemento básico del cine la "atracción", (11), concepto mucho menos mecanizado que la toma, ya que pone en consideración la actividad mental del espectador y no simplemente la acción de la voluntad del - realizador. Sin embargo, nunca abandona el determinismo de sus primeras ideas y la esperanza de que - el realizador por medio de una calculada estructura de "atracciones", pueda moldear los procesos mentales del espectador. Aunque Eisenstein parece haber pensado el montaje dentro del modelo psicológico de Pavlov, o por lo menos de los "asociacionistas", -

posteriormente sus textos se aproximan más a Piaget. También sus nociones mecánicas, inicialmente simples, fueron cuestionadas y modificadas por una variante más compleja y menos previsible, que suponía el respeto por las posibilidades del espectador y sus misteriosos funcionamientos de la percepción y de la comprensión.

Eisenstein pensaba que la mente funcionaba dialécticamente, apoyándose en las teorías del pensamiento dialéctico de Hegel y Marx, insistía que el espectador debía ayudar a forjar el significado del film, formulando una síntesis entre elementos opuestos, llegando al momento cumbre del film, cuando la mente sintetiza las ideas opuestas que dan su energía a una película. Por lo que sin la participación activa del público no habría obra de arte.

Eisenstein prestaba gran atención a las teorías psicológicas sobre los procesos del pensamiento; su interés se centra en los asociacionistas, cuyas tesis dividen el proceso cognoscitivo en secuencias de elementos imaginativos individuales, relacionados por yuxtaposición y subrayan las leyes del espacio, tiempo y causalidad que relacionan las percepciones individuales. Eisenstein, en sus teorías sobre el montaje y concretamente en su idea de montaje intelectual, se apoya en el principio de yuxtaposición, por el cual dos tomas contiguas, más que buscar la continuidad en la narración, pretenden provocar en el espectador una idea, un concepto. Trata de determinar una

idea por el choque de dos imágenes. El resultado de yuxtaponer dos tomas está más en relación con su producto que con su suma.

Eisenstein afirma:

"Dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición". (12)

Este principio se apoya en una característica fundamental del jeroglífico, por la cual la combinación de dos elementos básicos nos da como resultado un valor de otra dimensión de grado diferente al que corresponde a cada uno de los elementos por separado, ya que mientras que cada uno de ellos puede representar a un objeto o a un hecho, su combinación corresponde a un concepto, es decir, no equivaldría a la suma, sino más bien al producto.

Es indudable la influencia que el ideograma y la poesía haiku ha ejercido sobre Eisenstein.

"De dos jeroglíficos separados ha surgido el ideograma. Con la combinación de dos representables se ha logrado representar algo que no podía serlo gráficamente.

Por ejemplo:

perro + boca equivale a "ladrar".

boca + niño equivale a "chillar". (13)

Esta nueva postura de Eisenstein sobre el montaje le distanciará de las teorías clásicas defendidas por Griffith, Kulechov, Pudovkin, para los que el montaje era una simple "adición" de planos. Ahora Eisenstein lo concebía como:

"..."choque", como "conflicto", como -  
"colisión" de dos planos que hace sur  
gir un nuevo concepto irrepresenta-  
ble o abstracto en la mente del es-  
pectador." (14)

La poesía japonesa haiku es considera da por Eisenstein como "frases de montaje, listas - de planos". Su estructura es semejante al del ideo grama, por ejemplo:

"¡Cómo brilla la luna!  
arroja las sombras de las ramas  
sobre las esteras" (Kikaku)

"Un cuervo solitario  
sobre una rama deshojada  
una víspera de otoño" (Basho) (15)

Los elementos constitutivos de cada estrofa aparentemente incompletos e independientes, al combinarlos de una forma concreta, adquieren, en el lector, una categoría emocional de grado superior

que por sí sólo no poseen.

Yone Noguchi, en El espíritu de la -  
poesía japonesa, escribe:

"Son los lectores quienes hacen de la  
imperfección del haiku, una perfec-  
ción de arte". (16)

Algo parecido a lo que sucede en cine.  
Esto apoyaba la teoría de Eisenstein de que en el mon  
taje no se debe intentar, mediante el simple "enla-  
ce", llevar al público a la aceptación de un hecho  
o relato, como defendía Pudovkin, sino que por me-  
dio del "choque", hacer del espectador un cocrea-  
dor del film, no permitirle la pasividad.

Eisenstein pretendía crear un siste-  
ma en el que todos los elementos fueran iguales y  
conmensurables; iluminación, composición, actua-  
ción, etc., para que así el cine pudiera escapar  
del crudo realismo que significaba la narración -  
acompañada por elementos accesorios.

Nunca creyó cinematográfico el mero regis-  
tro de la vida. Para él la materia era la toma ca  
paz de provocar una discreta y potencialmente  
mensurable reacción en el espectador. Este discre-  
to estímulo no es lo equivalente al cine mismo, si  
no que son como "células" independientes, que reci-  
ben el principio de "animación" mediante el montaje.



Eisenstein no podía aceptar la toma como un fragmento de la realidad que el realizador recoge. El realizador, si es creativo, construirá su propio sentido con esa materia prima; construirá relaciones que no están implícitas en el "significado" de la toma. Creará significados, en lugar de dirigirlos. Y destaca como un elemento esencial el montaje; la creación a través del montaje.

"La cinematografía es, en primer lugar y antes que nada, montaje". (17)

Para Eisenstein, el montaje es la - fuerza creadora por la cual las "células" individuales, integran un conjunto cinemático vivo; es el principio de vida, el principio "dramático", que da sentido a las tomas primarias. (18)

"... el montaje es una idea que surge de la colisión de planos independientes, incluso opuestos uno a otro: el principio dramático." (19)

Esto le lleva a una concepción del - montaje en la que se puede ordenar y organizar el "conflicto" mediante la longitud de las tomas o - rítmica, tonal y armónicamente o mediante metáfora.

Para Eisenstein:

"El montaje es un conflicto, como es un conflicto la base de todo arte(...)

El plano aparece como célula del montaje, por tanto, éste debe ser también considerado desde el punto de vista de conflicto." (20)

El montaje en Eisenstein se podría considerar por tanto, de "conflictos" entre "atracciones" (de dirección, de escala, de volumen, de profundidad, de oscuridad e iluminación, etc.)

La estética constructivista consideraba que la materia prima debía estar al servicio del realizador, que las tomas era preciso "neutralizarlas" para que sean elementos combinables como el director crea adecuado. Los valores principales para tal "neutralización" son la transferencia y la sinestesia. En la transferencia, un efecto aislado puede reforzarse entre sí (cine convencional), o estar en conflicto entre sí y crear un efecto nuevo. Cuando diversos elementos se combinan al mismo tiempo existe la posibilidad de sinestesia, o experiencia multisensorial (ver, sentir, oír ...)

Eisenstein sufrió un gran impacto al conocer el Teatro Kabuki; éste empleaba una estilización exagerada. No subrayaba simplemente la realización del hecho o suceso, ni tampoco les daba una inclinación o interpretación, como creía Arnheim que debía hacerlo el arte; en su lugar los deformaba hasta conservar solamente su base física. Todos los gestos manifestados funcionaban en un sistema

mayor que contenía códigos estilizados de sonido, vestuario, iluminación y decoración, de tal forma, que no se podía decir que estos otros códigos estaban allí para apoyar los gestos.

Eisenstein poco después de conocer - el teatro Kabuki, escribía:

"Los japoneses nos han enseñado otra forma de conjunto extremadamente interesante, el conjunto monístico, en el cual el sonido, el movimiento, el espacio y la voz no se acompañan, ni siquiera paralelamente, el uno al - otro, sino que funcionan como elementos de igual importancia (...) consideran cada elemento teatral, no como una unidad inconmensurable entre las diversas categorías de la emoción (en los distintos órganos sensitivos) sino como una sencilla unidad teatral."  
(21)

Esto enlaza perfectamente con el proyecto eisensteniano de crear para el cine un sistema en el que todos los elementos fueran iguales y conmensurables.

Como podemos comprobar la vasta formación cultural e intelectual de Eisenstein le permite utilizar numerosas y diversas fuentes para demostrar sus hipótesis.

Por otra parte, no hay que olvidar que era uno de los más grandes directores del momento y que sus postulados no tenían el simple - sustento de un razonamiento teórico perfectamente ilustrado por la más variada documentación, sino que poseían una justificación empírica. Eisens- tein es de los pocos directores que han investigado, analizado y teorizado sobre sus obras.

A nivel práctico es imprescindible tener en cuenta dos fuentes que han influido directamente en sus criterios teóricos: el teatro y el cine de Griffith.

En cuanto al teatro, surgen dos personajes fundamentales; Stanislavski, con sus teorías teatrales en defensa de un realismo clásico, creador de personaje vivos y hechos verídicos y - Meyerhold, que apoyaba el expresionismo farsesco y del que Eisenstein fue alumno.

Es conveniente destacar que Eisenstein dirigió una serie de obras en las que intentó toda serie de audacias, desde escenas simultáneas en "El mejicano", hasta la representación de "Máscara de gas" en una fábrica auténtica, mezclando actores - con obreros, o la introducción de un film en la representación teatral de "Un hombre sensato" de -- Ostrovski.

En cuanto al cine, es Griffith la - única figura significativa que tiene influencia -

sobre Eisenstein.

Griffith no tenía una conciencia estética, era básicamente un inventor. En sus films había ido incorporando una serie de innovaciones - que fueron básicas en los orígenes del montaje. - Había concebido el montaje como una ordenación sucesiva de planos, tomados desde encuadres y ángulos variados, colocando al espectador en el seno de la acción, como si se desplazara alrededor de ella, - consiguiendo la sensación de "realidad espacial".

Griffith demostró que la duración de la - escena no tenía por qué corresponder con la de la - acción en la vida real, sino que se podía reducir o prolongar mediante el montaje y variar también con ello su valor dramático.

En "El nacimiento de una nación", en la secuencia final, al término de la cual, los Cámeron asediados en una cabaña son liberados por el Ku-Kus-Klan, el montaje paralelo de la acción es - sometido a una métrica y a un ritmo casi musical, fundado en las relaciones temporales de los planos. Griffith demostraba así que en el cine, las imágenes significaban menos por lo que ellas muestran, que por su organización o su ordenación y menos - por esta ordenación que por sus relaciones métricas relativas entre ellas y el conjunto.

Con "El nacimiento de una nación",

nació el cine como arte; es la primera unificación de una sintáxis elemental, el primer esbozo de un lenguaje visual.

En 1.924 Eisenstein ve "Intolerancia" (1.916) de Griffith, donde encuentra las bases para sus teorías del montaje. Es su gran film de consulta, que ve innumerables veces.

En la década de los treinta, las teorías de Eisenstein evolucionaron en algunos de sus puntos; observó que el montaje explicaba la significación de un nivel local, pero no de un significado global. Dentro del montaje mismo surgió la cuestión de la forma. Cada toma posee una "atracción" dominante y muchas secundarias en el contexto de un film. Esto está en oposición con el principio de la "neutralización", en la que todos los códigos se convierten, efectivamente, en iguales. Eisenstein vaciló entre estas ideas admitiendo, - por último, que todos los sistemas poseen un "dominante", que todos los films siguen diversas líneas, siendo la más notable la argumental.

Eisenstein escribe:

"El montaje convencional es un montaje sobre lo dominante, es decir, la combinación de planos según sus indicaciones dominantes." (22)

Pero las indicaciones "dominantes" son muy variables y relativas; puede realizarse un montaje según el tiempo, la longitud de las tomas, la tendencia dentro del cuadro, etc. Por otra parte, estas dominantes no son independientes e invariables, sino que sus características específicas son relativas y dependen de numerosos factores que las pueden modificar. A nivel de unidades de montaje, existen medios técnicos para tratar el plano y hacer su dominante más o menos específica, aunque en ningún caso absoluta.

A nivel de montaje, las características de la dominante última, dependen de la combinación de los planos, que a su vez está subordinada a la dominante individual de cada uno de ellos.

Eisenstein además, propugna la existencia de otras líneas complementarias, que actúan alrededor de la línea dominante. Para defender este postulado, recurre a la música y establece una analogía entre ésta y el cine, y sugiere que la toma está compuesta por una serie de tonos y subtonos además de la dominante. La dominante actúa directamente sobre el espectador, mientras que las complementarias son estímulos secundarios, que intervienen en la periferia, tanto de la imagen como de la conciencia del espectador.

Según Dudley Andrew (23), Eisenstein estaba ansioso de combatir la convención de que la dominante mandaba sobre el conjunto atrayendo a todos los otros rasgos hacia ella, por lo que preten

día dar más independencia e importancia a esos -- otros códigos subsidiarios.

Aceptaba la existencia de una dominante, pero a la vez, alentaba a los realizadores a liberarse de su tiranía, instándoles a orquestar los elementos de montaje en un conjunto vibrante para que el espectador reciba un grupo de estímulos organizados e interconexionados que den un sentido y una sensación de totalidad.

Esta idea de montaje interconectado, es la base del montaje "polifónico" y su resultado es la "unidad a través de la síntesis".

"Montaje polifónico: donde una toma se une con otra, no meramente por una indicación de movimiento, valores de iluminación, una pausa en la exposición del argumento, o por algo semejante, sino por el avance si múltiple de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales mantiene un curso de composición independiente y contribuye al curso total de composición de la serie." (24)

Eisenstein presentaba el montaje -- como la energía del cine que infunde vida a la materia prima, pero el concepto de unidad sintética es el que dirige esta energía hacia un objetivo -- global, hacia una forma significativa.



Eisenstein no consideraba el film como un producto, sino como un proceso creativo que se desarrolla orgánicamente y en el que el público participa emocional e intelectualmente.

El espectador recorre el mismo camino que el autor tuvo que recorrer al crear la imagen, ya que para apoderarse de la verdadera forma de un hecho, no es suficiente con registrar los rasgos - "externos" del hecho, sino que para obtener la realidad es preciso destruir el realismo y construirlo de acuerdo a un principio de realidad.

Las teorías eisenstenianas tuvieron gran repercusión en toda la cinematografía mundial de aquellos momentos, e incluso al comienzo de los años sesenta, precisamente coincidiendo con el nacimiento de la semiótica del cine y el ascenso de las teorías formativas a las universidades de varios países, se han vuelto a resucitar y a traducir a diversos idiomas.

Pero no todas tuvieron una grata acogida por parte de los teóricos de su tiempo. Eisenstein mantuvo grandes diferencias con otros autores. Así, Béla Balázs le atacó explícitamente, acusándole de que practicaba una escritura jeroglífica de imágenes, en la cual las imágenes significaban algo, pero no tenían contenido propio, aunque estaba de acuerdo con Eisenstein y los formalistas rusos, de que el artista debía -

explayar sus técnicas, a fin de que el público no quedase tentado de mirar a través de la obra, en busca de una supuesta "realidad" detrás de ella. Balázs quería conservar el status del objeto y elevarlo a la significación por medio de la técnica cinematográfica. Su interés se volvía continuamente hacia aquellos objetos originales que para Sklovsky y los formalistas rusos dejaban de importar en el momento en que el artista los toca ba.

Con Kulechov se planteó el problema de establecer la diferencia entre la esencia del plano y el montaje. Eisenstein afirmaba que el plano no es una célula del montaje y que se producía un salto dialéctico del plano al montaje.

Combate a Pudovkin para quien el -- montaje es una cadena de piezas y el desarrollo de una idea. Se enfrenta a la estética alemana, que tomaba la imagen como fin y a la americana, que la consideraba como principio de la narración.

La teoría cinematográfica formativa es peligrosa, tiende a considerar la forma más que el contenido, está centrada enteramente en la "técnica" del cine, lo que convierte al proceso de realización en una fórmula de "elecciones correctas", adecuadas al mensaje. Esta tendencia mecánica y digital fue combatida por el propio Eisenstein, ya que comprendía que un formalismo rígido encadena al artista y tiende a dictar desde fuera la forma de los films.

Rudolf Arnheim.

Este teórico alemán centra su interés en los problemas del cine, sólo como forma artística. Proviene de una importante escuela de psicología, la Gestalt.

Esta corriente aparece en Alemania en 1.912, al mismo tiempo que lo hace en América el conductismo de la mano de Watson. Sus precursores son Max Wertheimer y Wolfgang Köhler, del Instituto Psicológico de la Universidad de Berlín.

Nace como una teoría interesada en los procesos mentales y en la calidad de la forma. Sus primeras investigaciones se centran en la percepción del movimiento; posteriormente abordaron otros problemas, como la relación figura-fondo, la percepción de los tamaños, la apariencia de los colores - bajo cambios de iluminación y otros.

Según los psicólogos de la Gestalt, nuestras experiencias dependen de los modelos que los estímulos forman y de la organización de la experiencia. La mente activa da a la realidad no sólo su sentido, sino sus propias características, creando así el mundo en que vivimos.

Consideran que el todo es diferente de la suma de las partes que lo componen. Una parte

insertada en una totalidad, adquiere nuevo valor que la diferencia de sí misma, ya sea aislada o incluida en una totalidad distinta. Es decir, la totalidad actúa sobre las partes que la componen, al igual que éstas lo hacen sobre ella, ya que habría que cambiar tan sólo uno de los elementos integrantes para variar su forma global, pues las partes configuran las características formales de la totalidad.

Son numerosos los estudiosos que han aplicado los postulados de las teorías gestaltistas al arte en general. En cuanto al cine es Rudolf -- Arnheim quien las ha incorporado de forma sistemática.

Para Arnheim, el material cinemático lo integran todos los factores que lo convierten en una ilusión imperfecta de la realidad. Sólo puede ser arte en tanto que el medio difiera de una verdadera muestra de la misma.

"son estas diferencias lo que proporciona al cine sus recursos artísticos." (25)

Enumera los aspectos que lo hacen en cierta manera irreal:

- a) La proyección de objetos sólidos en una superficie de dos dimensiones.
- b) La reducción de la sensación de profundidad.
- c) El problema del tamaño de la imagen.

- d) La iluminación y la ausencia de color (cuando -- Arnheim publicó su teoría en 1933, no se había inventado todavía el color).
- e) El encuadre de la imagen.
- f) La ausencia del continuo espacio-tiempo como derivado del montaje.
- g) La carencia de aporte de otros sentidos (olfato, gusto, tacto, etc.)

Cada imagen de cine conlleva, por lo menos, uno de estos aspectos irreales y son ellos, según Arnheim, los que deben constituir la materia prima del arte cinematográfico.

Esta enumeración de los "factores diferenciales" que existen entre cine y realidad son esgrimidos por Arnheim, para refutar la teoría por la cual el cine es una mera reproducción mecánica de la realidad, y por ello, algunos autores negaban al cine la categoría de arte.

Arnheim, apoyándose en uno de los -- principios de la psicología de la Gestalt, consideraba que:

"... la obra de arte no es tan sólo una imitación o duplicidad selectiva de la realidad, sino una traducción de características observadas en las formas de un medio determinado". (26)

Precisamente son de estos "factores diferenciales", considerados por algunos como "defectos" o "imposibilidades" de la fotografía y del cine para conseguir reproducciones perfectas, de donde surgen las características específicas del medio y sus posibilidades expresivas y artísticas.

El primero en utilizar la "irrealidad" de las imágenes conseguidas con el cinematógrafo, con fines expresivos y artísticos, fue Méliès, aunque posiblemente de forma inconsciente.

Arnheim escribe:

"...sólo poco a poco y probablemente al principio, sin intención consciente, se advirtió la posibilidad de utilizar las diferencias entre el cine y la vida real, con objeto de hacer imágenes formalmente significativas". (27)

Estos argumentos ya habían sido expuestos, no de una forma tan sistemática, por otros autores. Pudovkin subrayaba, a principios de 1.930, la gran diferencia que existía entre los acontecimientos reales y su reproducción en la pantalla, gracias a la cual, el cine se podía considerar como un arte. También el italiano Luciani denunciaba, hacia 1.920, la incapacidad de la fotografía y el cine para reproducir la vida real y afirmaba que precisamente era en estas supuestas deficiencias del -

cine, donde residían las características esenciales del nuevo medio de expresión.

De esta exposición se deduce que la imagen cinematográfica es una imagen irreal con -- unas características expresivas propias. Arnheim parte de este punto para elaborar una teoría sobre las posibilidades artísticas del medio mediante el uso formal de sus características específicas.

En el cine, la imagen no nos da una representación total y veraz de la realidad, nos proporciona sólo una parte, una "ilusión parcial" que es suficiente, ya que incluso en nuestra vida real no captamos todos los aspectos, sino sólo algunos de los que se presentan ante nosotros. Si observamos la expresión de un rostro, es muy probable que no nos demos cuenta de sus ojos, e incluso no recordemos si llevaba pendientes o sombrero, si el pelo era negro o castaño, sólo percibiremos los aspectos más importantes, los rasgos imprescindibles para reconstruir la imagen mental de ese rostro.

Arnheim escribe:

"... en la vida real nos contentamos con captar los elementos esenciales; los cuales nos aportan todo lo que necesitamos saber". (28)

Esto no quiere decir que la visión - consista en la captación esquemática de los rasgos

esenciales del objeto, en realidad, nosotros "vemos" más de lo que nuestros ojos nos muestran, ya que la visión es un proceso complejo en el que intervienen factores como la percepción, la asociación, la memoria, etc., siendo la estimulación retiniana sólo una parte del proceso.

La psicología de la Gestalt considera la visión como una actividad creativa de la mente humana. Esta actividad se basa en la organización del material bruto que reciben los sentidos de acuerdo con los principios de simplicidad, regularidad y -- equilibrio que rigen el mecanismo receptor. La percepción consigue en el nivel sensorial, lo que en el campo del razonamiento se considera como comprensión.

Arnheim presta gran atención a los - procesos mentales, que se dan tanto en el artista en el momento de producir la obra, como en el espectador a la hora de percibirla. Considera que en la mente del artista se produce una tensión entre la representación y la distorsión de los estímulos que le llegan del mundo exterior. El artista mediante el uso consciente de las propiedades formales del medio, debe distraer la atención del objeto que muestra hacia las características específicas del medio; es decir, debe traducir un tipo de percepción a las convenciones de su medio y, a través de su "técnica", separar al arte de la representación de la realidad. Este proceso por el cual la técnica llama la atención del espectador hacia el objeto, se denomina "desfamiliarización", por la cual ninguna representación de un





objeto podrá ser válida, visual y artísticamente, a menos que los ojos puedan entenderla directamente como una desviación de la concepción básica del objeto.

Los procesos de percepción a través de los cuales el espectador puede comprender la obra de arte, deben ser orientados hacia las cualidades formales de dicha obra.

Esto se corresponde, exactamente, con las teorías de los formalistas rusos, para quienes la técnica del arte estaba basada en la "desviación". Para ellos, el arte nunca era un asunto de contenido significativo, inspiración o imaginación, era precisamente técnica. El espectador cuando miraba un objeto percibía su forma visible, su propia técnica que se manifestaba ante él y le obligaba a ver el objeto fuertemente delimitado por las características del medio.

A diferencia de los formalistas rusos, que consideraban el montaje como la característica fundamental del cine, Arnheim da gran importancia al encuadre, y escribe:

"... un objeto puede ser reproducido distintivamente o no, según el aspecto del mismo que se escoja". (29)

En la actualidad, es evidente el hecho de que al elegir una posición de cámara en lugar de otra, se obtienen resultados diferentes. Sin --

embargo en los orígenes del cine, éste era un aspecto descuidado y se optaba por colocar la cámara en el lugar que nos permitiera fotografiar todo lo que sucedía en la escena, viendo el rostro de las personas y sus movimientos, es decir, frontal a la acción. Posteriormente, los directores se fueron dando cuenta que mediante el encuadre podían hacer resaltar - las características del objeto o la persona encua--drada.

Los formalistas rusos, aunque eran conscientes de esta posibilidad, la sacrificaban en favor del montaje; a pesar de todo, Tynianov en su ensayo "Fundamentos del cine" escrito en 1927, (30) resaltaba la importancia que tiene el encuadre y - afirmaba que,

"El encuadre transfigura estilísticamente el mundo visible." (31)

Arnheim considera que el cine mudo de 1920-30, había alcanzado la forma ideal del arte, la pureza total que no debía abandonar. Para él los - avances técnicos, (el sonido, el color, la pantalla grande), acercan el cine a la "realidad", eliminando parte de los "medios formativos" que constituyen la base del cine como arte.

En 1938 escribe "Un nuevo Laocoonte: los compuestos artísticos y el cine sonoro" (32), en el que hace un estudio sobre lo que él considera medios mixtos como la ópera, la danza o el cine y la -

problemática que surge al intentar combinar dos medios o más para expresar, según él "una misma cosa", y escribe:

"Como los dos medios se esfuerzan para expresar la misma cosa por dos caminos, se llega a una coincidencia desconcertante entre dos voces, cada una de las cuales le impide a la otra decir más de la mitad de lo que quería decir." (33)

Arnheim, en cuanto a la combinación de distintos medios, se plantea diversos problemas; los dos más importantes son:

- a) Los elementos integrantes de cada una de las "vias" (medios) ¿deben decir la misma cosa o deben complementarse?.
- b) La posibilidad de combinar elementos sensoriales heterogéneos.

Ante el primer punto, su postura es clara y considera que es preciso que se complementen, con el fin de expresar de un modo más diverso un objetivo común.

En el segundo punto, Arnheim establece dos niveles. En el primero es necesario diferenciar unos elementos sensoriales de otros, ya que no puede, por ejemplo, existir ninguna relación entre fenómenos sensoriales ópticos y acústicos. En un nivel superior, se produce una relación entre ellos

y dicha separación es superada. Este segundo nivel corresponde al de las "características expresivas", que pueden ser comunes en distintos elementos de diferentes medios de expresión, lo que permite realizar una composición artística entre elementos sensoriales que procedan de materiales diversos.

A pesar de esta aparente aceptación de los medios "mixtos", y por lo tanto del cine sonoro, sigue mostrando sus reticencias, llegando a - mantener una postura más extrema que la de Pudovkin, Eisenstein o Balázs.

Después de la publicación de su libro El Cine como Arte, en 1933, Arnheim sólo ha escrito algunos ensayos de menor importancia sobre el cine, manteniendo inalterable su postura, lo que ha motivado las críticas de algunos estudiosos, aunque son más los partidarios que los detractores.

En la actualidad se dedica al estudio del arte en general, abordando problemas como la -- "imagen tridimensional y la percepción en el espacio", la "función de la emoción en el arte", y otros sobre la forma radiofónica, habiendo abandonado por completo el estudio del cine.

Béla Balázs

Es uno de los primeros y más importantes estudiosos que intenta elaborar una teoría sistematizadora de la expresión cinematográfica.

Nació en Hungría en 1884, pero desarrolló su labor más importante en Viena, Berlín, Moscú y Praga. Sus aportaciones se extienden tanto al campo teórico como práctico, ya que trabajó en numerosas ocasiones como guionista para la industria cinematográfica. La mayor parte de sus ideas se corresponden con las de Arnheim; ambos creen que toda visión es formativa, pero a diferencia del teórico alemán, Balázs no rechaza en su totalidad las nuevas técnicas, (color y sonido), sino que las acepta e incluso las defiende siempre y cuando sean utilizadas por su potencial formativo y no por el realista.

En su primera etapa se le puede encuadrar dentro de la filosofía idealista, como a György Luckács, pero paulatinamente la abandona para acercarse al materialismo dialéctico, lo que le acarrearé numerosas y duras críticas.

Los aspectos más importantes estudiados por Béla Balázs son:

- a) El "tema fílmico" como materia prima del cine.
- b) El encuadre como elemento configurador de un determinado significado.

- c) El montaje como proceso "mecánico-creativo".
- d) El primer plano y la microfisonomía como elementos expresivos básicos.

a) "El tema fílmico"

Balázs no consideraba a la realidad como la materia prima del cine, sino al "tema fílmico" y escribe:

"El tema será el contenido que determinará la forma artística". (34)

La realidad, según el teórico húngaro, es multifacética y se presta a múltiples usos e interpretaciones. El arte no puede atrapar la realidad, sino que nos presenta un aspecto de la misma a través de sus propios moldes. El cine no es la realidad fotografiada, sino puesta en escena fotografiada.

Establece una clara diferenciación - entre materia prima, tema fílmico, contenido y - forma. Para Balázs la materia prima de un mismo hecho puede producir distintos temas, que tendrán diferentes contenidos y éstos llevarán a diversas formas artísticas. Según esto, la materia prima serían los acontecimientos de la vida, la realidad viviente completa. Cuando un artista - la observa desde la perspectiva de su forma artística, se transforma en tema, que puede ser pictórico, escultórico, fílmico, etc., dependiendo de la perspectiva desde la que se observa la rea

lidad que nos rodea.

Balázs escribe:

"... (el tema) sólo puede expresarse adecuadamente en una forma de arte. Determina la forma de arte, ya que ésta lo determina a él." (35)

El tema puede dar lugar a distintos contenidos, que ya no se les debe considerar como materia prima; éstos van a configurar y a determinar la forma, aunque Balázs afirma que:

"La forma artística vive en el interior del tema". (36)

Esto nos lleva a pensar en dos formas, una forma del tema y otra del contenido. La forma artística del tema fílmico sería la forma cinematográfica en general y la del contenido correspondería a la forma específica de un contenido concreto.

Balázs al considerar el tema fílmico como materia prima del cine, y diferenciarlo explícitamente de la realidad, se enfrenta a los teóricos realistas. Para él, el arte cinematográfico está basado en un amplio repertorio de convenciones, tanto a nivel técnico como artístico, por lo cual difícilmente el cine puede captar la realidad que según Belá Balázs es:

"... objetiva e independiente de -  
nuestra conciencia y por tanto tam-  
bién de las inclinaciones artísticas  
del hombre". (37)

Con lo cual el arte o la forma artísti-  
tica nos presenta tan sólo la interpretación hu-  
mana, particular e incompleta de la realidad.

Denuncia la falacia del realismo ci-  
nematográfico, ya que estima inevitable la puesta  
en escena, es decir, la organización ante el obje-  
tivo de la cámara, de los distintos elementos que  
participan en la acción. Por otra parte, el di-  
rector mediante el encuadre nos muestra, no un -  
fragmento de la realidad, sino su punto de vista  
sobre la misma y por medio del montaje conduce -  
la atención del espectador de un punto a otro, -  
dando énfasis a los puntos que quiera resaltar.

Es evidente que Balázs no cree en la  
objetividad o neutralidad de la reproducción ci-  
nematográfica, e incluso niega estas caracterís-  
ticas a los noticiarios y afirma que:

"No existe la neutralidad absoluta...  
Cada noticiario proclama una "verdad"  
o un significado que el autor consi-  
dera verdadero". (38)



b) El encuadre.

Belá Balázs, coincidiendo con Arnheim, subraya la importancia que tiene el encuadre a la hora de elaborar las imágenes fílmicas.

"El auténtico trabajo creativo, la acción original, tenía lugar en el estudio o en la naturaleza, en cualquier caso, en el espacio delante de la cámara y en un tiempo anterior a la proyección". (39)

El director de un film, gracias al encuadre, selecciona una parte de la acción o de la "realidad" que acontece ante la cámara, es decir, mediante el ángulo de visión, la distancia de la cámara al objeto, su altura y su ubicación concreta, elige un determinado aspecto en detrimento de los demás. Estos factores son los que van a configurar las características formales del objeto filmado, cualquier variación de uno de estos factores producirá distintas imágenes del mismo objeto. Esto le lleva a afirmar que el film, gracias al encuadre:

"No reproduce sus imágenes, las produce". (40)

Balázs es de los primeros teóricos - que destaca la importancia significativa del material no seleccionado, es decir, lo que ha que-

dado fuera del objetivo de la cámara; para él - todo tiene significación, tanto lo que permanece como lo que se elimina.

El encuadre nos permite conseguir -- unas tomas cargadas de significado, pero esto no basta para dar el sentido completo al film. Para ello es necesario recurrir al montaje, poner en conexión unas imágenes con otras.

c) El montaje.

La postura de Balázs difiere en algunos aspectos de la mantenida por los formalistas rusos. Consideraba el montaje como un proceso - mecánico, en el que las tomas eran reunidas en un orden fijado de antemano, para conseguir un determinado significado. Aunque no comparte la - idea de la preponderancia del montaje sobre otros elementos del lenguaje cinematográfico, considera que gracias a él, las imágenes adquieren su - significado definitivo, y afirma que:

"El montaje es realmente creativo, cuando con su ayuda se percibe y se comprende algo no visible en los en cuadros".(41)

Mantiene una postura intermedia entre Pudovkin, para quien el montaje es pura construcción y las tomas son el material bruto, y Eisens- tein, con quien polemiza sobre el montaje intelec tual, rechazándolo por considerarlo como un inten

to de escritura jeroglífica, donde las partes no tienen ningún valor.

Para Balázs, las tomas poseen una cierta capacidad expresiva, un cierto significado, debido al objeto o acción filmada, al encuadre, al tipo de plano, etc., y es a través del montaje cuando adquiere su sentido definitivo. En este nivel, el artista puede desarrollar su función creadora y dar la forma adecuada a su idea, ya que el significado de toda imagen es susceptible de ser potenciado o modificado por la influencia que sobre ella ejercen las tomas que la anteceden y la preceden en la cadena narrativa del film.

Según Balázs, es precisamente el montaje (tijeras poéticas), el encuadre y el primer plano, lo que da al cine su categoría de arte y su valor estético.

d) El primer plano y la microfisonomía.

Balázs es un defensor incondicional de la utilización del primer plano.

" Los primeros planos expresan, en imágenes, la sensibilidad y el sentido poético del director." (42)

Considera que mediante el primer plano, el director puede captar los más mínimos

detalles, percibir los más delicados matices, -  
llegar, en definitiva, al alma de las cosas.  
Los objetos, los sentimientos adquieren su in-  
tensidad, su importancia dramática a través de  
los primeros planos.

El primer plano nos permite ais-  
lar el rostro de un hombre del conjunto de per-  
sonas en que se encuentra o mostrar un aspecto  
parcial o un detalle de una totalidad, lo que  
nos posibilita expresar su estado de ánimo, sus  
sentimientos, su intención, lo que piensa en re-  
lación con esa multitud que le rodea.

Esta incitación de Balázs a apro-  
ximar la cámara, a introducirnos en los objetos  
nos lleva a una nueva dimensión expresiva, que  
él denomina microfisonomía.

La fisonomía es, junto con la -  
mímica, una forma subjetiva de expresión huma-  
na. El hombre puede actuar sobre la expresión  
de su rostro y ocultar, controlar o fingir sus  
estados de ánimo y sus sentimientos, pero median-  
te la aproximación de la cámara descubrimos que  
existen ciertas zonas del rostro humano sobre -  
las que su voluntad no puede ejercer ningún ti-  
po de control y cuya actuación es involuntaria  
e inconsciente; esto puede estar en contradic-  
ción con lo que aparentemente pretendía mostrar  
nos el rostro completo.

Balázs ha sufrido duras críticas por parte de numerosos estudiosos cinematográficos. Todos coinciden en acusarle de ambiguo y contradictorio.

"... la de Balázs es una posición teóricamente ambigua que deja espacio a diversas y contrarias metodologías críticas." (43)

Umberto Barbaro, en el prólogo de Estética del film, del propio Balázs, aunque considera de gran importancia las aportaciones del teórico húngaro, denuncia la existencia de descuidos e inexactitudes achacables a la evolución del pensamiento del autor.

Guido Aristarco, en su Historia de las teorías cinematográficas, estudia a Balázs y también le acusa de contradictorio, debido a la excesiva importancia que da a la "microfisonomía", considerándola como una especie de naturalismo psicológico, lo que le acerca a las posturas de Dziga Vertov.

Aristarco coincide con Barbaro en que este tipo de contradicciones se debe a que su paso del idealismo del primer Lukács, - al materialismo dialéctico, no ha sido total y en algunos puntos permanece ligado al primero, lo que le proporciona críticas desde los dos extremos; los idealistas le acusan de "desvia

cionismo" marxista y los marxistas de mantener conceptos artísticos burgueses.

Sus preferencias hacia los primeros planos, la microfisonomía, los pequeños -- films psicológicos, etc. parecen motivados por impulsos realistas que le aproximan a las posturas compartidas por Kracauer y Bazin.

Es sin duda, el teórico menos - formativo de los que hasta ahora hemos estudiado. Dudley Andrew define con precisión la personalidad y el carácter de sus estudios.

"... (Balázs) era un formalista hasta donde creía que el arte - surge solamente de una transformación consciente y consistente de la realidad; era un humanista cuando pedía que el tema fuera humanamente interesante y comenzó a volcarse hacia una perspectiva realista cuando censuró las técnicas de vanguardia y las formas cinematográficas modernistas". (44)

A pesar de todas estas contradicciones, más o menos evidentes, los postulados - de Balázs figuran entre los primeros y más importantes de las teorías formativas.

El movimiento formalista, como hemos podido comprobar en este breve análisis, no es puro y homogéneo, sino que presenta ciertas disonancias y gradaciones producidas por la influencia de otros movimientos.

La postura de los teóricos formalistas es, sin embargo, en líneas generales afín, ante una serie de puntos básicos. Estos se pueden resumir en tres:

- 1.- La materia prima del cine y lo que le eleva a la categoría de arte, no es para ellos la realidad, sino la técnica que es capaz de separar al arte de la pura representación o reproducción de la misma.
  - a) el montaje.
  - b) las "deficiencias" de la reproducción cinematográfica.
  - c) el "tema fílmico".
  - d) el primer plano.
  - c) el encuadre.
- 2.- Consideran necesaria la manipulación, por parte del director "creativo", de la materia prima.
- 3.- No son partidarios de los avances tecnológicos que puedan aproximar al cine a la reproducción perfecta de la realidad.

El formalismo cinematográfico, después de una época de gran esplendor, cayó en la - decadencia total; sucumbió ante movimientos de -

signo contrario. Sin embargo, el formalismo ha estado, en mayor o menor grado, siempre presente en el cine.

Ultimamente, en la década de los sesenta y debido quizá al desarrollo alcanzado por el estructuralismo en el estudio de las obras literarias, ha vuelto a resurgir el interés por el formalismo y por aquellos autores que de alguna manera se les puede considerar sus impulsores. Esto coincidió también con la aparición de los primeros estudios de semiótica en el cine.



REALISMO.

El realismo es una tendencia que ha estado patente en todas las artes. Sin embargo, no se la puede considerar característica de un estilo o de una corriente cultural concreta, ya que pertenece a un orden superior desde el que incide en mayor o menor medida en los diferentes movimientos artísticos.

Se puede hablar de arte realista cuando éste capta en un elevado grado la "realidad" visible, alejándose del esquematismo y de la abstracción del idealismo. Esto no pretende, sin embargo, ser una definición del realismo, ya que cada época, cada autor y cada obra reconocen la "realidad" de muy diferente forma, por lo que no se puede considerar la existencia de un realismo absoluto; de hecho existen múltiples, así, se habla del realismo helenístico, renacentista, crítico, socialista, etc., e incluso dentro de ellos hay autores y etapas en las que se encuentra más o menos acentuado. Se conoce, sin embargo, con el nombre de "realismo" al movimiento surgido en 1.850 en la literatura francesa, en el que autores como Stendhal, Monnier, Balzac y otros se dedican a reproducir la realidad cotidiana con gran minuciosidad y objetividad en contra de la novela romántica y su excesivo idealismo. Esta reacción no se produce exclusivamente en Francia; en otros países nacen movimientos de características semejantes como el naturalismo alemán, el verismo italiano y la novela inglesa de la época victoriana. Estos

diferentes realismos no están desvinculados entre sí, sino que surgen históricamente debido a las transformaciones estructurales de cada tiempo.

Posteriormente, a principios de nuestro siglo, aparece, en algunos lugares de Europa, una fuerte corriente realista como puede ser el movimiento pictórico de la Alemania nazi, el Grupo Novecento de la Italia fascista o el realismo socialista de la Rusia staliniana; todos ellos infravalorados y atacados por los distintos movimientos que se daban en el resto de las naciones europeas, ya que se les consideraba fruto de los regímenes totalitarios que dominaban en esos momentos los países de origen. Es, quizá, el realismo socialista el único que ha sobrevivido y que en la primera mitad del siglo XX ha influido con más fuerza en el contexto sociocultural de Europa.

El realismo socialista se difundió rápidamente con el triunfo de Stalin, quien lo impuso como una "razón" más de estado, marginando al resto de los movimientos (formalismo, constructivismo, futurismo), que habían compartido, desde la revolución de 1.917 el panorama sociocultural de Rusia.

En el Congreso del Sindicato de Escritores Soviéticos, celebrado en 1.934, el realismo socialista fue definido como : "El método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviéticas. - Exige del artista una representación veraz, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo -

revolucionario. Además, debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores según el espíritu del socialismo"; como -- puede comprobarse, incorpora un nuevo elemento en -- relación con los otros movimientos realistas, ya que no sólo debe actuar de acuerdo con la realidad circundante, sino que tiene que formar a los lectores o espectadores "según el espíritu del socialismo". Existe una contradicción en la misma definición del realismo socialista; no se puede representar la realidad de forma objetiva y veraz cuando el artista se encuentra fuertemente impregnado y controlado por -- una ideología concreta. En este caso, lo que se nos ofrece es una visión particular de la realidad desde una perspectiva socialista.

El mejor teórico del realismo socialista -- fue Plejánov, seguidor de las doctrinas críticas de Bielski y Chernichevski.

#### Realismo y cine.

El nacimiento del cine está, indiscutiblemente, ligado a la "reproducción de la realidad". La relación cine-realidad existe desde su génesis.

Teniendo en cuenta la diferenciación establecida anteriormente entre cine y cinematógrafo, -- entre cine de la imagen y cine de la realidad, es -- preciso señalar que no se puede identificar el realismo o el cine realista con el cinematógrafo de los Lumière, sino que, cuando hablamos de cine realista

debe entenderse como una división en el seno del - cine de la "imagen", considerada el polo opuesto de la tendencia formalista; sin embargo, la delimitación entre uno y otro no es clara y determinante, - ya que incluso el concepto "realismo" es ambiguo y siempre relativo. Se puede hablar, pues, de un cine que tenga un mayor o menor grado de realismo o que alguno de sus aspectos se encuadre dentro de los parámetros realistas, pero siempre existe un amplio - margen de catalogación.

El origen del cine realista lo podemos encontrar en el documental, al que sí se le puede considerar como una prolongación del primitivo cinematógrafo de los Lumière.

La tendencia dominante en las primeras décadadas del cine era formativa, aunque se observaba - en ella una contracorriente, un germen realista, debido a las características constitutivas del medio y a su capacidad de reproducir "objetivamente" la - realidad; sin embargo, el cine no tenía teóricos de relevancia que posibilitaran el desarrollo e implantación de esta tendencia, y es a partir del sonoro cuando aparece la primera teoría realista de - manos de los documentalistas ingleses Paul Rotha y John Grierson, hombres ocupados realmente en hacer cine y que buscaban realzar el prestigio de sus -- films "sin argumento".

La postura de los documentalistas denota una clara preocupación por los problemas sociales,

lo que les orienta hacia una nueva dimensión estética, en la que el testimonio de un acontecimiento, - de unos hombres, en definitiva, el documento histórico, condicionan y subyugan cualquier otro planteamiento artístico.

En Francia este movimiento está representado por Marcel L'Herbier y especialmente por Jean Vigo, cuyos famosos comentarios en la presentación de su primer film "A propos de Nice" son un paradigma de la teoría realista.

En la Unión Soviética, donde el furor formalista alcanzó sus cotas más altas, la "contracorriente" realista, encabezada por el operador Dziga Vertov y su grupo Kino Glasz (Cine - ojo), formado en 1.922, plantea con gran fuerza su realismo social, su realismo "absoluto".

Jean Mitry, en su Historia del Cine Experimental, escribe refiriéndose a la Escuela Documentalista rusa:

"Esta escuela alejada de todos los artifiicios teatrales, estudios, actores, escenarios, dirección, pretenden seleccionar la realidad en vivo.

Ocultándose tras la máscara de la objetividad de la cámara registraban gran cantidad de documentos a partir de un tema muy impreciso, que servía de nudo conductivo

tor. El arte consistía en encuadrar, ordenar y montar los fragmentos de la realidad seleccionada". (45)

La Escuela Documentalista inglesa fue fundada por John Grierson, bajo la protección de distintos organismos como el Empire Marketing Board o la General Post Office, y a la que se incorporaron Paul Rotha, Arthur Elton, John Taylor, Flaherty, Cavalcanti y otros, cuyo objetivo era el "tratamiento creativo de la realidad" (46).

A diferencia de la Escuela Rusa, sus reportajes son precisos y directos, intentando mostrar con ellos los acontecimientos en su realidad cotidiana, - alejándose de la narración fácil y de todo artificio dramático.

En ella se pueden encontrar algunos de los rasgos originarios de posteriores movimientos realistas, como el "free-cinema" inglés, el neorrealismo italiano o el cinema-verité, sin embargo, es conveniente diferenciar entre el documental puro y el cine realista de "ficción".

El objetivo básico del documental es la captación del mundo visible, sin manipulación alguna de la materia prima que le ofrece la naturaleza; según Aristarco está:

"....obligado por definición, a reproducir el ambiente en que vivimos" (47).

Desde este punto de vista, es fácil deducir las características de observador objetivo que debe poseer el documentalista, cuya mirada debe dirigirse a la realidad física apoyándose en el distanciamiento emotivo y en la fidelidad a la naturaleza sin concesiones a ningún tipo de dramatización. Esta mirada fría y distante de la naturaleza que repudiaba la "historia" como elemento cinematográfico, ha provocado una acción contraria, en la que se puede inscribir al propio Rotha que afirma que:

"...se podrán alcanzar mejor los fines, - desde el punto de vista de la pantalla, dotando al documento de una historia más válidamente humana." (48)

Aunque en un principio las posturas más rígidas desdeñaron cualquier aproximación a la "ficción", poco después surge en su propio seno la necesidad o al menos la conveniencia, de la "historia", ya que en realidad y en la mayoría de los documentalistas se denotaba cierta tendencia a la dramatización.

Pecori es partidario de este camino, ya que considera que:

"... la mirada sobre el mundo rígidamente entendida como grabación de imágenes, acaba por anular la dimensión "cultural" del hombre y reduce su atención a una especie

e insulsa curiosidad perceptiva."(49)

Por otra parte Chiarini opina lo contrario y afirma que:

"... con el documental nace el cine puro, el cine como antiespectáculo". (50)

El equilibrio entre estas dos posturas, el punto intermedio entre la dramatización y la observación distante y objetiva lo encontramos en las súti-les narraciones de Robert J. Flaherty, donde no se filma la naturaleza simplemente, ni se la dramatiza, sino que se capta su drama.

Rober J. Flaherty es una de las figuras - más destacadas del cine universal y sin duda el más importante documentalista. Defiende a toda costa - la objetividad del documento que filma, sin tomar - partido a favor o en contra, su objetivo es mostrar el drama del hombre y la naturaleza.

No es partidario del montaje expresivo o simbólico de los rusos, lo considera un medio engañoso de "trucaje" cuando se utiliza para crear artificialmente lo que no se ha podido obtener directamente de la realidad. Según Mitry, en los montajes de Flaherty rigen:

"... las consideraciones de claridad en - el relato o de continuidad en el movimiento plástico". (51)



Esto no se da en sus primeros films, en los que la continuidad está mal resuelta, carece de una estructura narrativa coherente, ya que son se cuencias o planos "autónomos" añadidos unos a otros en un orden que bien podría haber sido cualquier -- otro. Una vez superada la etapa inicial, la elec ción de los planos y su continuidad está mucho más cuidada; sigue una serie de parámetros, como son - el movimiento espacial, la tonalidad, el contexto - emocional, el "tema" de cada plano, etc.

Las características específicas del docu- mental impiden planificar de antemano y con preci- sión el tipo de planos que se van a rodar, ya que depende de la instantaneidad del acontecimiento y de cómo éste se desarrolle. Es, sin embargo, en la fase de montaje, y ya con todo el material rodado, donde estos fragmentos de la "realidad" son seleccio nados, cortados y ordenados de forma que permitan - hacer progresar la acción y dar coherencia al aconte- cimiento que se quiere mostrar. El paso de un pla no a otro debe estar justificado, al menos, por al- guno de los parámetros antes mencionados, lo que ha ce que dichos fragmentos adquieran una capacidad ex presiva, tanto dramática, como narrativa, que en su origen no poseían. Esta "manipulación", que de algu- na forma modifica o modula la materia prima, es de- cir, "la realidad", puede ser esgrimida como uno más de los múltiples argumentos que existen para consi- derar como utópica y falsa la postura que propugna al cine como fiel reproductor de la realidad.

El paso de las teorías documentalistas, - que mejor se las debería considerar como teorías - sobre el cinematógrafo, a las realistas, es gradual. El punto de conexión lo encontramos en la postura - avanzada de algunos documentalistas que se aproximan al planteamiento de los primeros artículos de Bazin, publicados en la década de los cuarenta.

Son sin duda alguna, André Bazin y Siegfried Kracauer los dos teóricos realistas más destacados cuya vocación según Dudley Andrews era:

"... armonizar a la humanidad con la - realidad a través del cine" (52).

André Bazin.

Es el más importante teórico realista, - proviene de la crítica y sus trabajos se publicaron desde 1.945 en los diarios y revistas más prestigiosas del momento. Sus artículos y ensayos más interesantes, los que configuran el cuerpo de su doctrina, están recopilados en Qu'est-ce le cinéma?, cuya primera edición salió en 1.959, poco después de su muerte.

A principios de los años cincuenta fundó con Doniol Valcroze, "Cahiers de Cinéma", que - en poco tiempo atrajo la atención de los cinéfilos, aglutinando a su alrededor un grupo de jóvenes inquietos que años más tarde pasarían a formar las - filas de la "nouvelle-vaugue" francesa.

Bazin considera la fotografía como la - base del cine, lo que hace que sean sus cualidades reproductivas las que subyacen en los postulados - cinematográficos del teórico francés. Para él las imágenes fotográficas poseen un grado de credibilidad muy superior a las conseguidas por cualquier - otro medio de reproducción, por lo tanto, el cine, que se le podría considerar como la dimensión dinámica de la fotografía, posee las propiedades necesarias para reproducir objetivamente la realidad - total, e incluso, afirma que el cine nos proporciona una doble sensación de realidad; una, por que capta

el espacio de los objetos y entre los objetos; y - otra porque lo hace automáticamente, sin intervención del hombre. Es precisamente en esta doble falla en la que sustenta toda su estructura teórica, lo que da una evidente debilidad a sus postulados y permite que ante cualquier embate se resquebraje fácilmente.

Para André Bazin, el cine es por excelencia el arte de lo real y lo que le da esta categoría, no es ni el realismo del tema o de la expresión, sino el del espacio que capta, es decir, la espacialidad de los objetos, el espacio que existe entre ellos, o el que ocupan, es lo que hace del cine el arte de la "realidad".

Por otra parte, el "automatismo" del registro cinematográfico, la no intervención creadora del hombre, dota a sus imágenes de un carácter de objetividad y de un grado de credibilidad superior a cualquier otro arte.

Ninguna de estas dos argumentaciones son válidas, ya que:

- 1) El cine no reproduce el espacio tal como nosotros lo experimentamos, sino que transforma un espacio tridimensional en otro bidimensional.
- 2) El "automatismo" del registro es relativo, ya que la intervención del hombre es imprescindible, -- aunque se reduzca a la mera selección de una parte de la realidad.

- 3) la objetividad del registro automático no quiere decir que por ello nos proporciona la realidad.

Dudley, en su estudio sobre André Bazin, afirma sin embargo, que para el teórico francés, la materia prima del cine no es la realidad misma, sino los "trazos" que ella deja en el celuloide y que dichos trazos poseen dos propiedades:

- a) Están genéticamente ligados a la realidad que reflejan, como un molde de yeso lo está a su modelo.
- b) Son directamente comprensibles, no deben ser descifrados.

En el cine, el realismo es opuesto a la abstracción, es decir, a la simbolización, a la convención, aunque todos los films muestran la realidad empírica elevada a cierto grado de abstracción, la relación entre ambas determina el interés primario y el propósito de cualquier film.

Así, mientras los estetas formalistas -- tradicionales (Eisenstein, Arnheim, Munsterberg), en un extremo del planteamiento afirman que es -- precisamente el proceso de transformación de la realidad empírica en abstracción, lo que constituye el arte del cine y manifiestan su condena a los que -- formulan una cruda llamada a la realidad, los teóricos realistas, desde el polo opuesto opinan lo contrario. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el proceso de realización de un film, existen dos fases en las que la intervención del --

hombre es inevitable y en las que se centra la capacidad creativa del realizador.

En la primera de ellas se elaboran las -- imágenes fílmicas; aquí, el realizador tiene la ca pacidad y la posibilidad de manipular los aspectos formales de la imagen, (luz, encuadre, composición.. .. etc.), para dar la forma deseada a la imagen de la realidad.

En la segunda fase, el realizador da a -- sus imágenes el contexto que desea a través del pro ceso formativo del montaje, donde "construye" el - significado discursivo o narrativo de las imágenes ya filmadas, controlando su ritmo.

André Bazin considera que:

"... tales técnicas de manipulación con-  
trarían la forma del film, cuyo propósi  
to es hacer visible el drama creado por  
la naturaleza y no por los realizadores"  
(53).

Esto obliga al artista a sacrificar sus -  
"instintos" creadores y a ocultarse tras la pureza  
de la materia prima y evitar así cualquier tipo de  
deformación de la realidad; sin embargo, Bazin, a  
pesar de ser contrario al montaje, ya que lo consi-  
dera una imposición arbitraria del realizador al es  
pectador, distingue entre el montaje formalista y el  
que él llama psicológico, que corresponde a las --

clásicas técnicas de montaje de Hollywood.

Para él los acontecimientos existen en su integridad y somos nosotros quienes decidimos escoger tal o cual aspecto de esa "realidad", dependiendo de múltiples factores; éstos a su vez, son los que llevan a cualquier otra persona a elegir otros aspectos, seguramente diferentes, a los que nosotros hemos escogido.

Bazin escribe:

"... el director que planifica por nosotros, realiza la discriminación que nos corresponde hacer en la vida real. Aceptamos inconscientemente su análisis porque está de acuerdo con las leyes de la atención; pero nos priva de un privilegio, no menos psicológicamente fundado, que abandonamos sin darnos cuenta: la libertad, al menos virtual de modificar en cada instante nuestro sistema de planificación." (54)

Pero a pesar de ser contrario al montaje, Bazin, lo tolera cuando éste no pretende variar el sentido de la materia prima, así acepta el montaje que él llama "invisible" o "psicológico", (montaje hollywoodiense), ya que éste, aunque también es una abstracción, lo considera equivalente a las abstracciones mentales que generalmente hacemos cuando intentamos captar y comprender un hecho.

Para él, el fraccionamiento de la acción, en el montaje "invisible", no tiene otro fin que - analizar el suceso según la lógica material y dramática de la escena, lo que hace que el espectador se identifique con los diferentes aspectos que el director le presenta. Esta identificación entre - el espíritu del espectador y el del realizador hace que dicho montaje pase inadvertido.

André Bazin acepta la utilización de esta "técnica" de fragmentación y reconstrucción de la acción, ya que no pretende engañar al espectador, ni modificar o contrariar la naturaleza del acontecimiento. Se opone, sin embargo, al montaje formalista de Kulechov, de Eisenstein, de Gance..., ya que considera que no nos muestran el acontecimiento, sino que aluden a él y consiguen mediante el montaje:

"... la creación de un sentido que las -- imágenes no contienen objetivamente y - que procede únicamente de sus mutuas relaciones". (55)

Esta postura le lleva a defender incondicionalmente otras técnicas de puesta en escena y rodaje como la profundidad de campo y el plano secuencía. Para él, la puesta en escena en profundidad - permite que el hecho se desarrolle por sí mismo y - nos hace sentir que la imagen que estamos mirando - está estrechamente ligada con el hecho filmado.



Mantiene que el montaje es siempre, en algún sentido, una narración de hechos, mientras que - el rodaje en profundidad de campo queda a nivel de - registro, lo que proporciona al espectador una mayor participación en la puesta en escena, pues al contrario que en el montaje analítico, donde se le obliga a seguir el camino establecido por el director, aquí es él quien debe elegir la dirección a seguir dentro de la acción que le es mostrada en su "totalidad".

André Bazín escribe:

"La profundidad de campo, bien utilizada, no es sólo una manera más económica, más simple y más sutil de hacer resaltar la escena, sino que afecta a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen y modifica por tanto el sentido del espectáculo". (56)

En cuanto a la utilización del plano secuencia, no supone para el teórico francés renunciar al montaje, sino integrarlo en la puesta en escena, por lo que el director debe organizar sus "elementos" de tal forma que las relaciones dramáticas y narrativas que se establecen entre objetos y personajes queden perfectamente claras y proporcionen al espectador la cantidad de información necesaria para que sea partícipe de su significación.

Al hablar de puesta en escena en profundidad

y de plano secuencia, surgen inevitablemente otros - aspectos fundamentales a los que están íntimamente - ligados, como la sobriedad en la planificación, la estaticidad o movilidad de la cámara y la duración - de la toma. Bazín también aborda, aunque de forma más superficial estos puntos y escribe:

"... nada para multiplicar tanto la potencia dramática de una escena como la inmovilidad absoluta de la cámara." (57)

Junto a su defensa de la inmovilidad de la cámara, piensa que el factor tiempo, es decir, la duración misma de los hechos es lo que llega a ser en cierta manera objeto de la imagen y factor determinante del realismo.

Bazín es partidario de las tomas "largas" en cuanto a duración, ya que considera que:

"... la emoción que sentimos no puede nacer de la estructura dramática del acontecimiento en sí amorfo, si no banal. Pero va uniéndose gota a gota, segundo a segundo, hasta hacerse deliciosamente insopportable. Es una adición de tiempo en la duración viva del asunto. El tiempo no - avanza. Se acumula en la imagen hasta cargarla de un formidable potencial cuya descarga esperamos con angustia." (58)

Estas afirmaciones son sumamente clarificadoras para conocer su postura ante este tema.

Los distintos aspectos que he analizado - constituyen los pilares en los que se apoya la teoría realista de Bazín, en la que se descubren influencias de los filósofos Henry Bergson, André Malraux, Teilhard de Chardin, Jean Paul Sartre y otros.

El teórico francés consideraba que la tendencia realista del cine provenía de la pintura y su deseo de duplicidad y de los diversos movimientos -- realistas y documentalistas que aparecieron en la literatura de finales del siglo XIX. El cine venía a liberarles de su obsesión por la imitación, ya que - era el medio idóneo para captar y reproducir la realidad en su plenitud.

Siegfried Kracauer.

Junto a André Bazin podemos destacar a Kracauer, teórico alemán, afincado en Estados Unidos, - que publicó en 1.960 su Theory of film: Redemption of Physical Reality, donde se recoge de forma clara y sistemática su doctrina realista.

Anteriormente, Kracauer había trabajado - como periodista del Frankfurter Zeitung y publicado otro libro sobre el cine expresionista, De Caligari a Hitler.

Las teorías de Kracauer son más sistemáticas y radicales que las del teórico francés, aunque presentan, evidentemente, numerosos puntos en común.

Según Aristarco, Kracauer se basa en que:

"... el cine es en esencia un desarrollo de la fotografía y que como ella, posee una inclinación natural por el mundo circundante". (59)

Este planteamiento de dependencia del cine hacia la fotografía y su indiscutible enlace con la realidad, le lleva al error de considerar a la - fotografía como algo análogo a la realidad, es decir, como algo despojado de cualquier subjetivismo artístico, olvidando que una imagen fotográfica no es en sí la realidad, sino una visión particular de la misma, es sólo y en definitiva, una imagen de esa reali

dad, lo que supone una importante diferencia entre el objeto y su reproducción.

Esta diferencia correspondería con el "distanciamiento" de los formalistas, al que consideraban como definitorio de las características específicas de cada medio artístico y del que conseguían sus posibilidades expresivas.

Kracauer rechaza la teoría formativa, ya que concede al cine, como su propiedad básica y fundamental, la capacidad de reproducir el mundo visible y su movimiento, aunque sea en dos dimensiones. Para el teórico alemán, ésta posibilidad le viene dada por la unión de dos elementos claramente diferenciados, uno de ellos es inevitablemente la fotografía y el otro el principio de la linterna mágica y del fenaquistoscopio. Según Kracauer, ésta combinación es la que constituye la esencia del cine y como consecuencia directa, sus propiedades fundamentales serán las de captar y reproducir la realidad que nos rodea.

Admite, sin embargo, que para conseguir el cine en su totalidad, es necesario la incorporación de otros elementos no fotográficos como el montaje y el sonido. Estos forman el conjunto de propiedades, que Kracauer llama "Técnicas", y que permiten dar cierta coherencia y continuidad a la narración, lo cual no se puede conseguir con la fotografía única y exclusivamente. Pero son, de todas

formas, las propiedades "básicas" las que proporcionan el contenido que en el cine es primordial, mientras que las "técnicas" están sólo relacionadas de forma indirecta con el mismo.

Esta preponderancia de las propiedades "básicas" sobre las "técnicas" es consecuencia de - que para Kracauer,

"...la base, lo específicamente cinematográfico, es la instantánea, el fotograma, la fotografía en definitiva, entendida como propiedad fundamental y no técnica como el montaje." (60)

Este punto, en el que apoya casi la totalidad de sus teorías, es completamente erróneo, ya - que no se puede considerar como elemento básico y específico del cine el fotograma o la instantánea, en primer lugar porque el fotograma no existe cinematográficamente hablando, es decir, si nos basamos en el principio físico del cinematógrafo, la "unidad" mínima que podemos aislar es un conjunto de fotogramas, cuyo número nos permita ver en proyección el - objeto filmado, ya sea estático o móvil. Dicho de otra manera, si consideramos al cinematógrafo como - el instrumento que nos permite captar imágenes para, posteriormente, ser reproducidas mediante su proyección en una pantalla, es evidente que si proyectamos un solo fotograma, una sola instantánea, pasará tan rápida que no se verá, nadie será capaz, a nivel -- consciente, de captar esa imagen, por lo que no se

llevará a cabo el ciclo completo, ni se conseguirá - el fin propuesto.

Si a esto unimos que una de las propiedades del cine es su capacidad de reproducir el movimiento, un fotograma al ser una imagen fija, difícilmente puede reproducir ningún tipo de movimiento. Se puede admitir sin embargo, que la "unidad básica" del cinematógrafo sea un conjunto de sucesivas imágenes fijas o fotogramas que mediante su proyección sobre una pantalla, a un mínimo de fotogramas por segundo, nos permite ver la reproducción del objeto - filmado o "fotografiado" y de su movimiento. El fotograma se puede considerar como la "unidad física" elemental del cine, pero no expresiva.

Kracauer hace una curiosa diferenciación entre lo que él llama cine cinematográfico y cine fotográfico; el primero es más producto del montaje - que de la fotografía, por lo que en lugar de captar simplemente los objetos se encarga de "transformarlos", de modificar su sentido, de darles un significado - que no poseen, mientras que el fotográfico está ligado a los objetos que registra, sin transformarlos; ésto es precisamente lo que le da su riqueza expresiva, ya que es mediante imágenes "realistas" como nos ofrece la realidad. El cine es, por tanto, formalmente realista, ya que lo son sus imágenes, y debe consagrarse a reflejar única y exclusivamente la realidad.

No obstante, admite que se puede encontrar un punto de equilibrio entre la tendencia realista del cine y el impulso formativo de los realizadores, llegando a una forma cinematográfica adecuada en la que los artistas puedan crear obras realistas y moldear su materia prima, siempre y cuando se pretenda una composición similar a la del mundo empírico.

La postura del teórico alemán es mucho más radical y rígida que la de Bazín y es quizá por ello, que sus postulados presenten numerosas fisuras.

Kracauer tiene serias dificultades para mantener algunas de las hipótesis que utiliza para elaborar su teoría; por ejemplo que la base fotográfica del cine proporcione una objetividad total a sus imágenes y sea por ello capaz de registrar la "realidad". En esta hipótesis ignora un aspecto -- fundamental: la intervención del hombre en la producción de dichas imágenes, al margen de otros puntos "débiles" que no es pertinente analizar ahora.

Pero es conveniente resaltar que aunque sea simplemente a nivel fotográfico, la intervención del hombre es inevitable y que como Aristarco afirma:

"... el fotógrafo da a las imágenes una estructura y un significado en la medida en que lleva a cabo deliberadamente ciertas elecciones. Sus imágenes --



representan a la naturaleza y reflejan -  
al propio tiempo su tentativa de asimi-  
larla y de descifrarla." (61)

Aceptar esta afirmación supone admitir  
que la fotografía nos muestra una visión particular  
y subjetivizada de la "realidad", lo que es evidente,  
pues el fotógrafo aunque pretenda ser objetivo, el -  
hecho de tener que elegir sólo una parte de la mis-  
ma, ya que el encuadre limita su campo de acción, -  
le obliga a hacer una valoración y posteriormente una  
elección, lo que supone la intervención de factores-  
de valoración subjetiva por parte del autor, aunque -  
sea inconscientemente.

La dificultad de establecer los límites  
entre la objetividad y la subjetividad es obvia. -  
Existen entre estos dos polos opuestos distintos grá-  
dos de objetivación, lo que hace que el "distancia-  
miento" entre la obra y su realidad varíe de acuerdo  
con la acción del autor, ya que se puede pasar de un  
intento de objetividad total, (intento consciente de  
objetividad en el que intervienen inconscientemente  
factores de valoración subjetiva), a un elevado gra-  
do de subjetividad, de abstracción. Como consecuen-  
cia de esto, existen obras en las que el índice de -  
aproximación entre la realidad y su reproducción es  
máximo y otras en las que el "distanciamiento" es tal,  
que difícilmente se encuentra alguno de sus rasgos -  
originarios.

Otro de los puntos conflictivos con los que se encuentra Kracauer y que sólo me limitaré a reseñar, es la dificultad de demostrar que el cine es más producto de la fotografía que del montaje.

Estas dos corrientes opuestas que he esbozado sucintamente, la formalista y la realista, - han dominado el panorama de las teorías cinematográficas, manteniendo posturas extremas e irreconciliables. Su permanente oposición les ha hecho caer en un vulgar maniqueísmo que no las ha llevado a ninguna parte, ya que tanto los postulados de una y otra corriente presentan abundantes aspectos positivos - que pierden en numerosas ocasiones, su auténtico valor por mantenerse en una postura intransigente, - desde la que no reconocen el posible valor de las - otras.

No se puede afirmar o negar taxativamente una u otra teoría, ya que su valor depende del - punto de vista desde el que abordan el estudio y -- del concepto básico que tengan del cine, es decir, si lo consideran como reproductor de la "realidad" o como creador de una "ficción".

Para salir de este punto muerto era preciso encontrar un equilibrio entre ambas y aceptar los planteamientos correctos de cada una de ellas. Es precisamente en este terreno en el que Jean Mitry se ha movido, intentando sintetizar y armonizar los campos realistas y formalistas y ofreciendo nuevas posibilidades de análisis.

Jean Mitry.

Para este teórico que ha dedicado gran parte de su vida al estudio de los más importantes problemas del cine, el elemento esencial no es ni el montaje, ni la fotografía, sino la imagen; este nuevo concepto obliga a modificar el enfoque de las investigaciones hasta ahora realizadas.

La imagen se nos muestra como analogía del mundo, lo cual no quiere decir como analogía de la realidad, aspecto que es preciso subrayar para - diferenciarlo del planteamiento de Kracauer.

Mitry pone en duda la existencia de una realidad absoluta, válida y única o por lo menos de un sólo significado para todos, ya que para él la - realidad y su significado es algo ambiguo y relativo, concerniente a cada individuo. La realidad existe como una fuente inagotable de significados para - los seres humanos.

Jean Mitry en el primer volumen de su - obra Estética y psicología del cine, hace un estudio exhaustivo sobre la imagen y establece distintos tipos de imágenes:

- la imagen fílmica.
- la imagen mental.
- la imagen como signo: a) en el sentido lingüístico del término (símbolo).
- b) en el sentido psicológico (analogón)

Mitry, al igual que Bazín y Kracauer, - siente una gran pasión por la realidad que sólo el cine nos puede proporcionar, pero a diferencia de éstos, posee una visión constructivista de la misma.

Para él la imagen fílmica se da efectivamente como imagen,

"... existe, objetivamente como tal. - Fijada en un soporte, proyectada en una pantalla, se desprende, en tanto que - imagen, de las cosas de que es imagen y ya no mantiene ninguna relación con ellas. Es independiente, autónoma."(62)

La imagen fílmica, aunque es creada de - acuerdo a los esquemas mentales del realizador, adquiere vida propia, se convierte en un ente distinto al mundo del que ha surgido, sin embargo, y debido a que está fijada en un soporte posee el carácter de realidad objetiva, distinta de la imagen mental, de lo imaginario.

Mitry afirma:

"Todo objeto dado en imágenes animadas adquiere un sentido (un conjunto de - significaciones) que no posee en realidad, es decir como presencia real."  
(63)

Esto quiere decir que la imagen fílmica no sólo nos muestra una visión parcial del mundo, -

sino que ésta es además una visión transformada de la realidad, en la que los objetos presentan características diferentes a las que anteriormente tenía; ya no pertenecen a ese mundo, la imagen los ha sometido, los ha transformado despojándoles de sus peculiaridades propias y les ha dado un nuevo significado. Pero el significado fílmico no depende única y exclusivamente de una imagen aislada, sino de una relación entre imágenes.

El teórico francés escribe:

"... la significación no pertenece a una imagen, no es de una imagen, sino de un conjunto de imágenes actuando o reaccionando unas sobre otras." (64)

Efectivamente, una de las características más importantes de la imagen es que puede ser combinada con otras de múltiples maneras y adquirir tantos significados como posibilidades de combinación existan.

Esto hace que el "significado objetivo" que en un principio tiene una imagen o mejor dicho, que nosotros creemos que tiene, se modifique e incluso llegue a significar exactamente todo lo contrario, dependiendo del contexto en que vaya a ser introducida.

Por otra parte, el significado en el cine no depende exclusivamente de la imagen. El

film no es mudo; los dialogos, la música, los ruidos e incluso los silencios son otras tantas fuentes de significación y las relaciones audiovisuales crean nuevas posibilidades expresivas.

A lo largo del análisis de las características de la imagen, Mitry introduce la idea del montaje como una posibilidad y una necesidad expresiva del medio, pero no llega al extremo de considerarlo como el elemento único y esencial del cine. Su concepto sobre el montaje es mucho más amplio y menos mecanicista que el de los rusos Pudovkin y Kuleschov y se aproxima al de Eisenstein, subrayando el dato elaborado por el teórico ruso de que todas las tomas poseen numerosos tonos armónicos, - además de un sentido dominante y si un film es montado sobre las líneas determinadas por tales armónicos, acumulará una riqueza de sentido, constituirá un "sub-texto", que sólo podrá ser visto en relación al dominante continuo.

Para Mitry es, sin embargo, el montaje narrativo de Hollywood el método idóneo para construir un mundo perfectamente ficticio, basado en - una lógica idéntica a la perceptiva que actúa en - nuestra vida cotidiana.

En cuanto al experimento de Kuleschov, considera que su efecto sólo se consigue por la - participación del espectador, ya que debido al sentido narrativo que éste posee y a su experiencia, establece una relación lógica en la yuxtaposición

de esas imágenes, dándoles un sentido que no poseen y que está más en la lógica de la realidad que en las propias imágenes. Sin la aportación del espectador éstas quedarían perfectamente aisladas y nadie les asignaría relación o inferencia alguna y su significado no iría más allá del que ellas mismas puedan tener.

Cualquier montaje confiere un movimiento externo al film que puede amplificar el movimiento interno o fluir en contrapunto con él.

En el montaje de un film es preciso tener en cuenta una serie de factores psicológicos y narrativos que inciden directamente en el espectador-receptor y pueden hacer variar la duración de las tomas y la percepción de su movimiento.

Mitry da gran importancia al problema de la percepción y de la expresión; Dudley considera que para él:

"... el cine es percepción que se convierte en lenguaje." (65)

Sin embargo, el teórico francés escribe:

"... el cine es ante todo (genéticamente) un medio de expresión. Sólo porque esta expresión se desarrolla y se organiza en la duración, se convierte en lenguaje." (66)

Jean Mitry no sólo ha intentado armonizar las teorías formalistas y realistas, sino que ha -- abierto nuevos horizontes a la investigación, ha - abordado temas inéditos hasta ahora en los estudios cinematográficos y ha elaborado una teoría que en - la actualidad se puede considerar como la más completa y valiosa.



SEMIOTICA Y CINE.

Las dos corrientes analizadas anteriormente, abordan el estudio del cine desde el interior del mundo cinematográfico; la que ahora nos ocupa lo hace desde una perspectiva diferente. Su pretensión es elaborar una teoría sobre los mecanismos por los cuales el cine transmite una serie de significados al receptor.

Estos estudios surgen con gran fuerza en la década de los sesenta. Uno de sus principales impulsores es Christian Metz, que mediante el estudio riguroso de los factores que permiten el funcionamiento del cine, pretende elaborar las bases de una ciencia que haga posible el análisis de los problemas específicos del medio.

Según Dudley Andrew, en su estudio sobre Metz escribe,

"Su objetivo es, ni más ni menos, la exacta descripción de los procesos de la significación en el cine." (67)

La semiótica o semiología del cine se propone construir un modelo amplio, capaz de explicar - cómo un film corporiza un sentido o lo transmite a su público.

Pero el estudio del cine desde una perspectiva semiológica no tiene su origen en Metz como se podría pensar; ya en 1.919 existían afirmaciones en este sentido. Victor Perrot consideraba el cine como la antigua escritura ideográfica. George Damas entre 1.932 y 1937, compara la evolución del cine - con la de la ideografía antigua, afirmando que:

"La imagen cinematográfica es un signo del pensamiento de un autor, igual que lo fueron los primeros dibujos con ocre en las grutas prehistóricas; un signo como los jeroglíficos egipcios, como - los caracteres chinos, como las escrituras primitivas de América." (68)

No sólo Victor Perrot y George Damas hablaron del cine en términos de lenguaje y escritura. Como ya vimos, los formalistas rusos y especialmente Eisenstein, hicieron también manifestaciones en este sentido.

Posteriormente, casi en la década de los cincuenta, Marcel Martín vuelve a reavivar tales afirmaciones y escribe:

"No es con las lenguas que aún no alcanzan la expresión de conceptos, sino con las escrituras ideográficas con las que es preciso relacionar el lenguaje de - las imágenes". (69)

Este tipo de estudios no llegan, sin embargo, a su máximo apogeo hasta finales de la década de los sesenta, con las importantes aportaciones que Metz hace en este campo.

La nueva disciplina presentaba en sus orígenes, una serie de vacíos que fueron cubiertos por el estructuralismo, corriente muy arraigada en Francia en esos momentos, que le prestó una base conceptual y una metodología, lo que provocó las críticas de otros autores. En Italia, por ejemplo, Umberto Eco y Emilio Garroni dieron un nuevo enfoque a la investigación de la comunicación de masas, teniendo en cuenta que el objeto de estudio, el signo y el significado, es producto de unas condiciones económicas, sociales, políticas e ideológicas concretas que lo determinan en su origen y en su función. Este nuevo planteamiento difiere sustancialmente de la corriente francesa, a la que se acusa de esterilidad por su excesiva abstracción de la realidad.

Uno de los problemas que surgen al abordar el estudio del cine desde una perspectiva semiológica, es el de la terminología, por lo que es conveniente aclarar una serie de términos y conceptos que se manejan con frecuencia y que en ocasiones son asociados y considerados específicos del lenguaje cinematográfico, siendo, sin embargo, puramente lingüísticos.

### Semiótica o Semiología.

La Semiótica tiene su origen en el norteamericano Charles Sanders Pierce, que intentó crear - una ciencia que estudiara los signos desde un punto de vista lógico; esta nueva ciencia se llamaría - Semiótica. Los trabajos de Pierce se publicaron en sucesivos artículos; los más importantes están recopilados en La ciencia de la Semiótica. (70)

Por otra parte, el lingüista suizo, Ferdinand de Saussure se proponía algo parecido, es decir, elaborar una ciencia que se dedicara al estudio de los signos en el seno de la vida social; a ésta la llamó Semiología (del griego "semeion" = signo). Su cuerpo de doctrina se encuentra en la obra Curso de Lingüística general. (71)

El hecho de que tanto una ciencia como la otra tengan objetivos similares hizo que se utilizaran ambos términos de forma indiferenciada, dependiendo más del área cultural que de su contenido científico; así los anglosajones y los italianos utilizan semiótica y los franceses semiología.

En Enero de 1.969, en París, un comité internacional que daría origen a la "International Association for Semiotic Studies", propuso la utilización del término "semiótica" exclusivamente y pretendió que el de "semiología" se usara para designar la ciencia general de los signos, quedando para cada una de las ciencias parciales el de "semiotica".

No obstante esta tentativa no ha tenido éxito y se siguen usando indistintamente tanto uno como otro, prevaleciendo la escisión anteriormente apuntada.

Así pues, nos encontramos con dos ciencias o con una ciencia y dos términos, que tienen como objetivo fundamental el estudio de los signos.

Utilizaré de forma preferente el término de "semiótica" en la acepción de Charles Morris, excepto en los casos en que el autor o Escuela, debido a su área cultural emplee el de semiología.

El objetivo de la semiótica para Morris consiste en:

"... construir una teoría general del signo en todas sus formas y manifestaciones, sean éstas animales o humanas, normales o patológicas, lingüísticas o alingüísticas, individuales o sociales."  
(72)

La semiótica se ha erigido como la ciencia universal de los signos (73), mediante la cual, partiendo unas veces de las hipótesis neopragmáticas estadounidenses y otras del estructuralismo francés, se pretende elaborar un sistema capaz y válido para abordar el estudio de los procesos de significación.

Si bien me he ocupado, aunque brevemente, en presentar las características generales de la -

ciencia, ahora es imprescindible definir cual es su objeto de análisis, es decir, ¿qué es lo que entendemos por signo?

Aunque el concepto de signo es cada vez más problemático, recurriré a alguna de las numerosas definiciones que de él existen; por ejemplo, Jorge Urrutia afirma:

"El signo es aquello que nos lleva al - conocimiento de algo; luego el signo está en lugar de un objeto, lo representa." (74)

Definición precisa y elemental que, sin embargo, no es la única, ya que existen múltiples y variadas, dependiendo de la postura de cada autor; como prueba de ello, me permito reseñar las definiciones de Max Bense y Gianfranco Bettetini.

Max Bense, desde la semiótica abstracta, define el signo como:

"Todo aquello que es declarado signo y sólo aquello que es declarado signo. Cualquier cosa que se desee puede ser declarada (en principio) signo. Lo - que es declarado signo ya no es en sí mismo un objeto, sino una coordinación." (75)

Bettetini considera que:

"El signo es en definitiva el resultado de una puesta en "significación" de algunos rasgos de la realidad que se han hecho pertinentes en el mismo proceso y que se han reelaborado con fines productivos." (76)

El signo presenta dos aspectos, el significado y el significante. El primero corresponde al contenido, pero no es el objeto, sino únicamente el concepto que de él tenemos. El segundo corresponde a la expresión. La unión de significado y significante nos da la significación y es en definitiva, - el proceso constituyente del signo.

El signo puede ser icónico o arbitrario, dependiendo de la relación que exista entre el significado y el referente. En el icónico se establece una relación de semejanza que en el arbitrario no - se da.

#### Semiótica y cine.

La semiótica se puede encuadrar dentro de las llamadas "teorías" del cine. Desde sus orígenes se han llevado a cabo una serie de análisis, cotejos y verificaciones, a nivel de método, cuyos resultados han sido sumamente interesantes.

No se puede considerar, sin embargo, que la posición de los semióticos esté claramente definida en cuanto a la posibilidad o no de realizar un - estudio semiótico del cine. La cuestión no se centra sólomente en el valor o no de la imagen como - signo cinematográfico; el problema es mucho más - amplio y complejo. Roland Barthes se pregunta:

"¿Puede acaso la representación analógica (la copia), producir verdaderos sistemas de signos y no simples aglutinaciones de símbolos? ¿Podemos concebir un código analógico y no meramente digital?." (77)

Es quizá, en estas dos cuestiones donde radica el más grave problema que puede plantearse a la semiótica de las imágenes.

Los lingüistas consideran ajena al lenguaje toda comunicación por analogía, ("lenguaje" de las abejas, de los gestos,...), ya que ésta no posee una doble articulación, es decir, no se basa como los fonemas en una combinación de unidades digitales.

De este planteamiento se deducen tres puntos conflictivos:

- a) La imagen como signo.
- b) La codicidad del lenguaje cinematográfico.
- c) La doble articulación.



La imagen como signo.

Son innumerables los trabajos que se han desarrollado sobre el tema, unos a favor y otros en contra; reseñaré sólo los aspectos más significativos de algunos de ellos, lo que nos proporcionará - una orientación más precisa de las posturas existentes sobre el problema.

Pierce definía los iconos como los signos que originariamente tienen una cierta "semejanza" con el objeto a que se refieren, entendiendo dicha "semejanza" como la relación que puede existir entre un retrato y la persona retratada.

Para Morris era icónico el signo que tenía algunas propiedades del objeto representado.

Umberto Eco manifiesta sin embargo, que:

"Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común."(78)

Según esto, el signo icónico al no poseer ninguna propiedad del objeto representado, es completamente arbitrario, convencional e inmotivado.

Eco considera que los signos icónicos producen algunas de las condiciones de la percepción del objeto mediante códigos perceptivos normales. -

Estos, fundamentados en códigos de experiencia adquirida, seleccionan los estímulos necesarios para construir una estructura perceptiva que tenga el mismo - significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico.

Como se puede comprobar, Eco da una visión diferente del concepto de signo icónico, refiriéndose más a los procesos mentales de reconstrucción del modelo-percepción-objeto, que de la relación entre la imagen y el objeto, y afirma que:

"Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto, sino con el modelo perceptivo del objeto." (79)

La incorporación de los procesos mentales de la percepción como parte constituyente del - signo icónico y la ausencia de propiedades comunes entre éste y el objeto, nos lleva a un planteamiento similar al que Arnheim tiene ante la imagen cinematográfica.

Es preciso, no obstante, matizar la equiparación que se ha hecho entre imagen, signo cinematográfico y signo icónico, ya que se debe establecer una clara diferenciación entre los signos que se dan en la "realidad" que nos muestra la imagen y los - signos específicamente cinematográficos, por lo cual no sería correcto identificar la imagen con el signo cinematográfico, pero sí con el icónico.

Sobre este punto, Pier Paolo Pasolini, escribe:

"Los signos del cine... son "iconográficos" (o icónicos)." (80)

La postura de Pasolini respecto al signo icónico es contraria a la de Eco, que apuntaba la inexistencia de propiedades comunes entre el signo y el objeto representado. El director y teórico italiano opina que existe, no sólo propiedades comunes, sino una analogía total, en lo que sustenta su tesis de que:

"El cine expresa la realidad a través - de la realidad." (81)

Según esta afirmación, la imagen se identifica con la realidad, por lo que no es posible considerarla entonces, como signo, ya que ésta no actuaría en lugar de, o sustituyendo a, sino que nos mostraría un aspecto de la realidad sin ser signo de nada.

Por otra parte, existen claras diferencias entre la imagen y el signo en su concepción - soussuriana. El signo es un concepto compuesto de significante y de significado, que es el concepto - de un referente; la imagen, sin embargo, nos envía a través del significante, directamente al referente, en lugar de hacerlo al significado como en el - signo. Esto nos llevaría a afirmar que la imagen - no es un signo en su estricto sentido lingüístico,

ya que no posee significado.

Christian Metz considera, sin embargo,  
que:

"El significante es una imagen, el significado lo-que-representa-la-imagen."(82)

Urrutia define claramente la diferencia  
cuando escribe:

"El signo significa, pero la imagen refleja."(83)

Pero esto no es suficiente para solucionar el conflicto planteado al intentar estudiar la imagen como signo. Es un punto que ha suscitado gran controversia y expectación; prueba de ello son los numerosos trabajos existentes y la preocupación de gran parte de los estudiosos del cine, que intentan aportar soluciones válidas sobre el tema. Incluso un teórico como Jean Mitry al que no se le puede considerar un semiólogo, aborda el problema del signo en el cine.

Mitry escribe:

"El film no es un sistema de signos, sino un conjunto de significantes no sistematizados, no codificados y no codificables."(84)

Para el teórico francés, la imagen no es signo de nada, ya que su sentido no ha sido fijado - por el uso o por las reglas, si se entiende que el signo tenga que tener valor por sí mismo.

Es evidente pues, que la aceptación estricta de las definiciones de signo en su sentido - semiótico, hace inviable la equiparación de la -- imagen con el signo. Para salir de este punto - muerto que impide cualquier avance en el estudio de la imagen desde esta perspectiva, algunos estudiosos flexibilizaron sus rígidas posturas.

El propio Metz, sin rechazar la noción de signo como tal, introduce nuevos elementos como sistema, código, expresión-contenido, sintagma-paradigma, etc., que enriquecen el análisis y demuestra el importante papel que éstos desempeñan dentro del sistema de significación, al que no se le puede considerar exclusivamente como un sistema de signos.

Metz escribe:

"... las unidades mayores o menores que el signo tienen un papel considerable. (...) Es una razón más (...) para no unir la búsqueda de las unidades pertinentes del filme a la búsqueda exclusiva del signo cinematográfico."(85)

La devaluación del concepto signo, entendido como entidad unitaria y elemento capaz de portar un sentido, trajo consigo una pequeña crisis que obligó a reconsiderar los planteamientos y metodologías utilizadas hasta el momento. Esta crisis ha desempeñado, según Bettetini una doble función; por una parte ha variado la orientación de las investigaciones hacia una perspectiva más amplia y menos abstracta, acercándose a planteamientos científicamente más correctos; por otra, se ha extendido el análisis a las implicaciones de los procesos de significación, que habían sido ignorados, debido a una postura rígidamente estructuralista.

#### La codicidad del lenguaje cinematográfico.

Las dos posturas antagónicas existentes en este punto, la que afirma y la que niega la existencia del código fílmico, surgen de la consideración o no de la imagen como signo.

Los autores que la reconocen como signo aceptan por definición la existencia del código fílmico, ya que si el film comunica es porque necesariamente posee un código. Metz afirma:

"La codicidad, (es decir, la posición - cercana al código, cercana a lo que ya no es mensaje bruto), es, pues, uno de los caracteres definitorios de lo cinematográfico." (86)

No obstante, es plausible matizar y ampliar que es lo que entendemos por código.

Urrutia considera código:

"al conjunto de reglas ordenadoras de las estructuras en relación con el significado." (87)

Eco mantiene un planteamiento más genérico y entiende por código:

"Al sistema de reglas socialmente convencionales" (88)

En definitiva, un código no es más que - la relación lógica que hace posible que un mensaje - sea comprendido.

En el cine existe un conjunto de normas que actúan sobre el material de expresión para generar un mensaje.

"El realizador utiliza códigos para que su material hable al espectador". (89)

Son, sin embargo, los semióticos quienes, después de analizar un grupo de películas, establecen los códigos que en ellas se dan. Es decir, a nivel - de film no existen códigos, sino reglas que adquieren la categoría de código cuando se dan de la misma forma en un conjunto de films.

La codicidad fílmica ha sido tratada - exhaustivamente por Eco y Metz; éste último reformuló la teoría de Garroni (1.969) sobre la heterogeneidad del lenguaje cinematográfico y trató de encontrar los códigos que actúan en el cine, y si éstos se dan única y exclusivamente en él, intentó, en definitiva, hallar la especificidad de los códigos cinematográficos. Sólo se hablará, según Metz, de códigos cinematográficos.

"... si los códigos en que se piensa son propios de un determinado medio de expresión (llamado cine), o si se tiene - intención de demostrar que lo son."(90)

¿Quiere ésto decir que todos los films utilizan los mismos códigos para que sus mensajes - tengan un sentido?. Es evidente que no, ya que sólo una parte de los códigos "específicamente cinematográficos" se repiten constantemente en todos los - films, luego existen otros que sólo se dan en algunos de ellos, lo que no significa que sean menos específicos que los anteriores.

Metz resuelve esta diferencia estableciendo dos tipos de códigos :

- a) Específicos, de carácter general, que se darían en todos los films.
- b) No específicos o subcódigos, de carácter particular que sólo se darían en algunos films.



Umberto Eco apunta la necesidad de distinguir el código cinematográfico del código fílmico, - que a primera vista podrían considerarse idénticos. Eco afirma que:

"El código fílmico no es el código cine-  
matográfico; éste último codifica la -  
reproductibilidad de la realidad por me  
dio de aparatos cinematográficos, en tan  
to que el primero codifica una comunica-  
ción a nivel de determinadas reglas de  
narración".(91)

El autor italiano ha trabajado extensamen-  
te sobre el tema de los códigos, apoyando muchas de -  
sus teorías en la existencia de un importante reper-  
torio de códigos y de sus distintas posibilidades de  
articulación e interconexión. Habla de códigos per-  
ceptivos, de reconocimiento, de transmisión, tonales,  
icónicos, iconográficos, del gusto, de la sensibili-  
dad, retóricos estilísticos, del inconsciente, etc.  
(92)

Conviene detenernos en los códigos icó-  
nicos, que según Eco, están basados, en general, en  
elementos perceptibles realizados en los códigos de  
transmisión. Se articulan en figuras, signos y enun-  
ciados o semas:

- a) Figuras: son condiciones de la percepción (por  
ejemplo, relaciones de figura y fondo, contrastes  
de luz, relaciones geométricas), transcritas en -

signos gráficos, siguiendo modalidades establecidas por el código.

- b) Signos: denotan, con artificios gráficos convencionales, las unidades de reconocimiento (nariz, ojo, cielo, nube), o bien, "modelos abstractos", símbolos, diagramas conceptuales del objeto (un sol como un círculo, con rayos filiformes).
- c) Enunciados icónicos (o semas, según Prieto): son los que más comúnmente llamamos "imágenes", o mejor dicho, signos "icónicos", (un hombre, un caballo, etc.). De hecho, constituyen un enunciado icónico complejo, (como "esto es un caballo de perfil y en pie", o bien "aquí hay un caballo"). Son los que se catalogan con más facilidad.

Eco mantiene que la sociedad se mueve sobre un sistema de convenciones, de ahí la necesidad de disponer de un extenso repertorio de códigos que permita descubrir las condiciones de una sociedad de comunicantes en un determinado momento, ya que las circunstancias reales que en él se dan son las que orientan la selección de los códigos y la lectura de los mensajes.

Pier Paolo Pasolini acepta que la "lengua" del cine sea codificable, aunque no necesariamente siguiendo el modelo de la lengua verbal. No especifica, sin embargo, qué tipo de códigos son los que él considera que intervienen en el cine. Pero esta aceptación es incompatible con su noción de "realidad" por la cual el cine está libre de todo -

convencionalismo, ya que según él:

"... los elementos primeros de un discurso cinematográfico serían los mismos objetos que la cámara nos proporciona en su íntegra autonomía, como realidad que precede a la convención." (93).

Este planteamiento, en el que se habla de una "realidad" y de una acción libre de toda convención, es contrario al de Eco y a su teoría de los códigos y de la sociedad convencional.

Jean Mitry niega rotundamente la existencia de un código fílmico, su postura es evidente, ya que no considera la imagen como signo en el sentido lingüístico del término.

#### La doble articulación.

André Martinet, en Elementos de Lingüística General, introduce el concepto de "doble articulación", y mantiene que no puede considerarse lengua allí donde no se den estas dos articulaciones, - ya que según él:

"... sólo la economía que resulta de -- las dos articulaciones es capaz de obtener un instrumento de comunicación de empleo general que permite transmitir -- tanta información con tanta facilidad".  
(94)

No obstante, para sostener la posibilidad de una doble articulación, Garroni, siguiendo el esquema de Hjelmslev, considera necesario aceptar dos - condiciones básicas; una, que las unidades de la primera articulación se definan como unidades mínimas - dotadas de significado, (y que no sean infinitas, sino finitas, o bien finitas y susceptibles de incremento numérico finito). La otra es que las unidades de la segunda articulación se definan como unidades mínimas desprovistas de significado (y en número finito). Para Garroni la falta de estas condiciones invalida - la noción de doble articulación, reduciéndola a una mera limitación arbitraria. (95)

La doble articulación es tenida, por algunos lingüistas, como el elemento constitutivo y -- esencial de la lengua verbal, llegando a negarles el rango de lengua a los sistemas de comunicación que no la poseen.

#### La doble articulación en el cine.

En los Coloquios de Pesaro de 1.965-66, fue éste uno de los puntos polémicos sobre el que se centraron gran parte de las intervenciones.

Pier Paolo Pasolini admitía que la lengua cinematográfica tenía una doble articulación. - Aunque subrayaba que ésta no correspondía a la de la lengua verbal, establecía un extraño paralelismo entre una y otra. Para él, los objetos reales, las - formas de la realidad que componen el encuadre son -

las unidades mínimas de la lengua cinematográfica y las llama "cinemas", por analogía con los fonemas. Estos a su vez, formarían una unidad superior que es el encuadre, que correspondería al monema de la lengua verbal.

Metz manifestó su clara oposición a esta teoría, ya que consideraba al cine como un lenguaje y no como lengua; también veía imposible encontrar una unidad en la lengua equiparable al plano.(96)

Umberto Eco se muestra igualmente reticente ante el planteamiento de Pasolini, pues no acepta como válidos los niveles de comparación que ha empleado. Las unidades mínimas o "cinemas" no se pueden, según Eco, parangonar a los fonemas, ya que éstos no son porciones de significado descompuesto, - mientras que los "cinemas" (imágenes de los distintos objetos reconocibles), son todavía unidades de significado. Por otra parte, es erróneo considerar al encuadre como al monema; en tal caso, correspondería - al enunciado y como enunciado icónico, sería un sema.

En otro orden de cosas, Eco tampoco está de acuerdo en que cualquier sistema comunicativo tenga que basarse en una "lengua" similar a los códigos del lenguaje verbal y que deba, por ello, poseer -- una doble articulación. Por el contrario, manifiesta que:

"... a) que todo acto comunicativo se -  
funda en un código. b) que todo códi-

go no tiene necesidad de dos articulaciones fijas." (97)

Eco se apoya en las investigaciones llevadas a cabo sobre el código por la Escuela de Martinet y especialmente por Prieto y defiende, por tanto, la existencia de códigos con diversos tipos de articulación, e incluso sin ella. Para él, el "código" cinematográfico no solamente dispone de la doble articulación, sino que parece ser el único en el que se manifiesta una tercera. (98)

En un código de tres articulaciones habría, según Eco:

"... figuras que se combinan en signos, pero no son parte de su significado, - signos que eventualmente se combinan en sintagmas; elementos "x" que nacen de la combinación de signos, que no forman parte de su significado". (99)

Posteriormente, es el propio Eco quien pone en duda su teoría sobre la tercera articulación, tachándola de metafísica.

El hecho de que un autor demuestre que el cine tiene una doble o triple articulación, o que no la tiene, no resuelve ningún problema, pues como hemos podido comprobar en los tres puntos estudiados, la división entre autores sigue siendo patente. Sus posturas opuestas e irreconciliables están originadas por una cuestión básica; la consideración o no de la imagen como signo.

Christian Metz.

Metz es el primer semiólogo que aborda - de forma exclusiva y sistemática el estudio del cine. Intenta elaborar una ciencia específica que nos permita analizar el fenómeno cinematográfico.

En su proyecto denuncia la falta de una terminología específica, ya que muchos de los términos que habitualmente se utilizan provienen de disciplinas colindantes, como es el caso de la fotografía. Para solucionar el problema, Metz incorpora una serie de conceptos lingüísticos que se refieren a la teoría general de la comunicación y así, introduce términos como texto, estructura, sistema, mensaje, código, - etc., lo cual, no ha hecho más que empeorar la situación.

El teórico francés inicia su trabajo haciendo una clara división entre el hecho cinematográfico y el hecho fílmico, lo cual limita, en cierto modo, su área de actuación. Esta diferenciación entre - cine y film se corresponde en gran medida a la hecha por Gilbert Cohen-Seat en 1.946.(100)

Metz subraya, sin embargo, que a pesar - de su similitud, existen algunas diferencias que es plausible destacar. Para él, el film es:

"... un objeto ya más limitado, menos indomable, que consiste principalmente (...) en un discurso signifiante localizable."  
(101)

En cuanto al hecho cinematográfico, es - decir, al cine, Metz escribe,

"... es un "complejo" más amplio en cuyo seno, sin embargo, predomina con fuerza tres aspectos, el tecnológico, el económico y el sociológico." (102)

Desliga el film del cine, del cual, el - primero no sería más que una pequeña parte del cúmulo de hechos que constituyen el cine. Para Metz,

"... algunos de los cuales se manifiestan antes del filme (...) otros después (...) y otros (...) durante el filme, pero - lateralmente y fuera de él." (103)

Las diferencias que encontramos con Cohen-Seat son, fundamentalmente, en cuanto al hecho cinematográfico, ya que las definiciones de ambos estudiosos sobre el hecho fílmico son prácticamente coincidentes, salvando la diferencia de sus planteamientos, más psicológico el del primero y más lingüístico el - del segundo.

Para Cohen -Seat, lo propio del hecho cinematográfico es:

"... poner en circulación, en grupos humanos un fondo de documentos, de sensaciones, de ideas, de sentimientos, materiales ofrecidos por la vida y ordenados - formalmente a su modo por el filme." (104)



Mientras que para Metz, el hecho cinematográfico serían todos los hechos que se dan en los films.

Los estudios de semiótica del cine (105) se centran fundamentalmente en el hecho fílmico, sin abordar el hecho cinematográfico, a pesar de las innumerables interferencias e influencias que se ejercen entre ellos.

Es indudable que esta desvinculación del film del contexto en que se produce, ofrece muchas arbitrariedades, ya que no se tiene presente los procesos y los factores que intervienen y que, sin lugar a dudas, configuran y determinan el producto final.

Metz se aparta de las tendencias anteriormente estudiadas, en las que la realidad, el montaje, el primer plano, etc. constituirían la materia prima del cine, mientras que para él son los distintos canales de información, o mejor la sustancia de la expresión, a través de la cual recibimos el mensaje del film. Destaca cinco elementos fundamentales:

- a) Imágenes (fotografías móviles y múltiples).
- b) Lenguaje hablado.
- c) Ruidos y efectos sonoros.
- d) Música.
- e) Trazos gráficos (todo material escrito que leemos en la pantalla).

A pesar de que los elementos, que según los semióticos constituyen la materia prima del cine, pueden ser considerados específicamente cinematográficos, sus trabajos arrastran, sin embargo, un lastre del que poco a poco intentan liberarse y que tiene su origen en una primera equiparación establecida entre el lenguaje escrito y el lenguaje cinematográfico.

El propio Metz, incluso, no puede escapar de esta encrucijada, aunque es consciente de ella, ya que considera un error parangonar la imagen con la palabra y la secuencia con la frase. No obstante, escribe:

"... la imagen (al menos la del cine), equivale a una o varias frases y la secuencia es un enunciado complejo."  
(106)

Es obvio que a pesar de rechazar la equiparación imagen - palabra, no consigue superar el problema, únicamente lo traslada a otro nivel.

Otro punto básico de las teorías de Metz es la concepción del film como un texto, sobre lo que escribe:

"... el único principio de pertinencia - susceptible de definir actualmente la semiología del filme es (...) la voluntad de tratar los filmes como textos, -

como unidades de discurso, obligándoles así a buscar los diferentes sistemas - (sean códigos o no), que vienen a informar estos textos y a implicarse en ellos." (107)

Es preciso aclarar que aquí el término - "texto" no se utiliza exclusivamente para designar - el elemento verbal del film, (los diálogos, las palabras habladas), sino para delimitar todo proceso significativo.

Para Metz,

"Una serie de imágenes es igualmente un texto, o una sinfonía o una secuencia - de ruidos o una serie que comprende a la vez imágenes, ruidos y música, etc." (108)

El autor francés al considerar al film - como un texto, lo que consigue es delimitar una cierta cantidad de material en el que se han codificado diversos mensajes, lo que facilita su estudio.

En los numerosos trabajos de Christian - Metz hay una constante búsqueda del conjunto de códigos y subcódigos que hacen posible la producción de significación en los materiales de expresión del medio. Defiende la existencia de códigos específicos del lenguaje cinematográfico, mientras que autores - como Garroni, niegan la especificidad de los códigos,

ya que mantienen que lo específico de un lenguaje no proviene de la especificidad de los códigos, sino de la combinación de los mismos. Esta postura tiene su origen en la escisión hjelmsleviana entre materia de la expresión y materia de la forma.

No hay que olvidar introducir entre los códigos la gran sintagmática y la noción de sistema, (sistema textual), como combinación de códigos específicos de un film.

Metz, además de la división que establece dentro de los códigos cinematográficos, (códigos específicos y no específicos), subraya, en sus últimos trabajos, la necesidad de separar los códigos socioculturales, que están agregados a la imagen, de los que nos permiten ver la imagen. Esto nos lleva a la aceptación de que la imagen es un producto impuro, determinado culturalmente.

En sus primeros trabajos, consideraba que la significación del mundo fluía de forma natural hacia el espectador a través de la imagen; posteriormente sostenía que toda significación era producto de la cultura, la convivencia y el trabajo.

Admite la existencia de códigos de similitud que permiten convertir una imagen cinematográfica, que al principio sólo es luz y sombras, en algo del mundo a lo que se parece y que a su vez soporta un mensaje. Esto le aleja de Bazin y Mitry, en los que en un principio se había apoyado para elaborar sus teorías. Por otra parte y ahora en contra -

de las teorías de Kracauer, Metz defiende la "manipulación" de la materia prima por parte del realizador para hacer que su film parezca representar al mundo.

Casi todos los trabajos prácticos que Metz ha realizado, se centran en dos niveles: el -- del realismo y el de la narratividad. En cuanto al primero, es decir, la relación imagen-realidad, establece tres puntos básicos:

- a) La imagen debe poseer un mínimo de "índices de realidad" para que pueda ser considerada como real.
- b) Es necesario una actividad mental que desarrolle plenamente estos índices que por sí mismos no son suficientes. (En este punto se observa una clara influencia de la psicología Gestalt).
- c) La impresión de realidad queda reforzada por el movimiento en la pantalla, ya que éste -- siempre es considerado como real y no como movimiento de luz y sombras.

Cuando aborda el cine como forma narrativa, se centra en films que poseen una fuerte codificación como pueden ser los films hollywoodienses, cuya forma narrativa está muy estructurada.

Posteriormente, a partir de 1.973, los planteamientos de Metz han evolucionado hacia el -- psicoanálisis y para él el cine:

"... funciona por una especie de lógica innata de afirmaciones más básicas que la lógica "aprendida" del lenguaje verbal." (109)

A lo largo de los últimos años, las diferencias existentes entre Metz y otros estudiosos, como Eco y Garroni, se han ido limando, produciéndose una cierta aproximación en cuanto a algunos puntos básicos. Pero a pesar de esta incipiente unificación de criterios, se ha desencadenado una fuerte tormenta en contra de los planteamientos semióticos y sobre todo en contra de Metz y los metzianos. Esto no es nuevo, ya que desde sus orígenes han sido numerosos los ataques provenientes de uno y otro lugar. En la actualidad, el más fuerte está protagonizado por Jean Francois Tarnowski, quien acomete de forma directa y muy agresiva a Metz y sus teorías, rechazándolas en su totalidad.

Tarnowski en sus artículos "De quelques problèmes de mise en scène" y "De quelques points de théorie du cinema", publicados en la revista Positif, números 158 (abril, 1974) y 188 (Diciembre - 1.976) respectivamente, propone una teoría del cine radicalmente opuesta a la de Metz.

Estos artículos han sido recogidos en el libro Hitchcock Frenesí/Psicosis, (Ed. Fernando Torres, Valencia 1.978). En el prologo, Juan M. Campany, en la línea del libro, elabora, ayudándose de los planteamientos de Michel Cegarra, una dura crítica

a los trabajos de Metz, a los que considera limitados por la misma definición de su objeto de análisis, es decir, por considerar al film como hecho de lenguaje, como texto.

Company expone algunos de los postulados de Garroni en contraposición con otras tantas aseveraciones de Metz, estableciéndose una confrontación de la que el teórico francés sale mal parado.

En otro momento, Company destaca la interpelación realizada a Metz por Alain Marty, en la que se acusa a la semiología de no ser más que una - descripción sin explicación, de estar desconexionada de la realidad, de estudiar los films aislados del - contexto en el que se producen y consumen, de no considerarlos como un hecho social en el que interviene una ideología.

Metz da poca importancia a la ideología, a la que considera ajena por sí misma al cine, aunque susceptible de reflejarse en los films, mientras que Michel Cegarra afirma que:

"... la ideología interviene siempre no como simple producto de la historia, - sino como la historia misma que la ideología produce y de la cual no es el producto." (110)

También se le ha criticado su teoría sobre la especificidad de los códigos y la confusión -

que mantiene entre representación y reproducción, -  
diégesis y mimesis.

Según Company,

"El análisis de Metz atañe casi exclusivamente al elemento denotativo de la imagen y como se ha señalado al carácter de reproducción/narratividad (...) sus puntos esenciales de discusión estribarían en:

- a) Ideología de la representación/representación como ideología.
- b) Cine = narración = presencia plena, -  
entera, incapaz de sufrir mutilación alguna (la de un montaje no narrativo como el estipulado por Eisenstein, -  
al que significativamente Metz rechaza)." (111)

Tarnowski propone una serie de puntos para la elaboración de su nueva "teoría", contraria a -  
la de Metz y apoyada en la búsqueda de los mecanismos de incidencia del film sobre el público y la labor -  
que el cineasta desarrolla para conseguirlo mediante la resolución de los problemas de puesta en escena, -  
(angulación, movimientos de cámara, montaje, adopción del punto de vista dramatización-desdramatización, -  
etc.)

La teoría de Tarnowski consiste, según -  
Company, en un examen pormenorizado de los problemas



de puesta en escena que tengan un grado de generalidad y abstracción suficientes como para ser tratados en sí mismos, incidiendo además, en la noción de público cinematográfico, olvidado por Metz y los metzianos.

Tarnowski, a lo largo de su análisis, no sólo ataca a Metz, sino que rechaza en su conjunto - las teorías de Garroni, Bettetini y otros para erigir sus postulados como los únicos válidos y viables. Esta postura de no aceptar el resto de las teorías - por considerarlas erróneas, conlleva en sí misma un principio de falsedad, ya que un planteamiento empieza a ser falso cuando pretende ser el único que está en posesión de la verdad. Pero ésta pretensión es - evidente y común a las distintas teorías y planteamientos, ya que por ejemplo los semióticos tampoco - aceptan otras teorías y,

"... confían en reemplazar a todas las - otras teorías cinematográficas, bien - porque las encuentren impresionistas, débiles y sentimentales, o bien, porque como en los casos de Mitry y Bazin, estén "teñidas" con filosofía." (112)

Las diferencias básicas que existen entre Tarnowski y Metz se deben a que parten de distintos planteamientos y abordan diferentes aspectos del fenómeno "cine". Mientras que Metz reduce sus trabajos al análisis de obras terminadas y "aisladas" de su contexto real, Tarnowski aborda el estudio de

los mecanismos que el cineasta utiliza para crear un significado e incidir en el espectador-receptor. Los dos trabajos deben considerarse como válidos y no excluyentes, siempre y cuando se tengan en cuenta los - objetivos y el nivel de análisis de cada uno de ellos; uno a nivel lingüístico y otro a nivel técnico-artístico.

NOTAS AL CAPITULO II.

- (1) D'YVORE, J. El cine redentor de la realidad. Ed. Rialp. Madrid. 1.960. pp. 82-84.
- (2) CLAIR, R. Cine de ayer, cine de hoy. Ed. Inventarios provisionales. Las Palmas de Gran Canaria. 1.974. p. 136.
- (3) JAKOBSON, R. "El realismo artístico" en Polémica sobre el realismo. LUKACS, G. y otros. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972. p. 160.
- (4) BETTETINI, G. Producción significativa y puesta en escena. Gustavo Gili. Barcelona. 1.977. p. 27.
- (5) LABORIT, H. Conferencia sobre "Bases biológicas del comportamiento social", patrocinada por la Embajada de Francia. - 19 de Febrero de 1.979.
- (6) PECORI, F. Cine, forma y método. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.977. p. 7.
- (7) MORIN, E. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix Barral Barcelona. 1.968. p. 22. (El subrayado es mío).

- (8) METZ, Ch. Ensayos sobre la significación del cine. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972. p. 145.
- (8 bis) HULME, T.E, "Speculations". Citado por MANVELL, R. en El Film. Ed. Universitarias de Buenos Aires. 1.967. p. 105.
- (9) CHLOVSKI, V. y otros. Formalismo y vanguardia. Ed. Alberto Corazón. Madrid. 1.970 p. 18.
- (10) TNINIANOV, J. Cine soviético de vanguardia. Ed. Alberto Corazón. Madrid. 1.971. p. 114.
- (11) Eisenstein traslada al contexto cinematográfico su concepto teatral de atracción, a la que considera como "todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para - obtener determinadas conmociones emotivas del observador, - conmociones que a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final. El camino del conocimiento a 'través del juego vivo de las pasiones' que es específico del teatro." EISENSTEIN, S.M. Reflexiones de un cineasta. Ed. Lumen. Barcelona. 1.970. p. 313.
- (12) EISENSTEIN, S.M. El sentido del cine. Ed. Siglo XXI. - Buenos Aires. 1.974. p. 16.

- (13) EISENSTEIN, S.M. Teoría y técnica cinematográfica. Ed. Rialp.  
Madrid. 1.958. pp. 47-64.
- (14) EISENSTEIN, S.M. Reflexiones de un cineasta. Ed. Lumen.  
Barcelona. 1.970. pp. 30-31.
- (15) EISENSTEIN, S.M. Teoría y Técnica cinematográfica. op. cit.  
p. 50.
- (16) NOGUCHI, Y. El espíritu de la poesía japonesa. Citado por  
EISENSTEIN, S.M en Teoría y técnica cinematográfica. p. 51.
- (17) EISENSTEIN, S.M. Teoría y técnica cinematográfica. op.cit.  
p. 47.
- (18) Dramático es usado aquí en el sentido de metodología de forma, no de contenido o argumento.
- (19) Ibidem. p. 69.
- (20) Ibidem. p. 57.
- (21) Ibidem. pp. 37-46.
- (22) Ibidem. pp. 83-90.

- (23) DUDLEY ANDREW, J. Las principales teorías cinematográficas. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.978. pp. 50-79.
- (24) "Montaje polifónico, donde una toma se une con otra no meramente por una indicación de movimiento, valores de iluminación, una pausa en la exposición del argumento, o por algo semejante, sino por el avance simultáneo de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales mantiene un curso de composición independiente y contribuye al curso total de composición de la serie" EISENSTEIN, S.M. El sentido del cine. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires. p. 60.
- (25) ARNHEIM, R. El cine como arte. Ed. Infinito. Buenos Aires 1.971. p. 16.
- (26) Ibidem. pp. 10-11.
- (27) Ibidem. p. 40.
- (28) Ibidem. p. 31.
- (29) Ibidem. p. 36.
- (30) TYNIAOV, J. op. cit. pp. 113-143.
- (31) Ibidem. p.121.

- (32) ARNHEIM, R. "Un nuevo Laoconte: los compuestos artísticos y el cine sonoro". Recopilado en El cine como arte, Ed. Infinito. Buenos Aires. 1.971. pp. 161-184.
- (33) Ibidem. p. 161.
- (34) BALAZS, B. El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.978. p. 221.
- (35) Ibidem.
- (36) Ibidem. p. 219.
- (37) Ibidem. p. 220.
- (38) Ibidem. p. 136.
- (39) Ibidem. p. 38
- (40) Ibidem. p. 39
- (41) Ibidem. p. 90.
- (42) Ibidem. p. 47.
- (43) PÉCORI, F. op. cit. p. 42.

- (44) DUDLEY ANDREW, J. op. cit. pp. 97-98.
- (45) MITRY, J. Historia del cine experimental. Ed. Fernando --  
Torres. Valencia. 1.974. pp. 121-122.
- (46) GUBERN, R. Historia del cine. Ed. Danae. Barcelona. --  
1.969. p. 439.
- (47) ARISTARCO, G. Historia de las teorías cinematográficas.  
Ed. Lumen. Barcelona. 1.968. p. 22.
- (48) Ibidem.
- (49) PECORI, F. Op. cit. p. 87.
- (50) ARISTARCO, G. op. cit. p.87.
- (51) MITRY, J. op. cit. p. 187.
- (52) DUDLEY ANDREW, J. Op. cit. p. 105.
- (53) Ibidem. p. 154.
- (54) BAZIN, A. ¿Qué es el cine? Ed. Rialp. Madrid. 1.966.  
p. 140-163.



(55) Ibidem. pp. 122-139.

(56) Ibidem.

(57) Ibidem. pp. 140-163.

(58) Ibidem. pp. 44-53.

(59) ARISTARCO, G. op. cit. p. 16.

(60) Ibidem. p. 26.

(61) Ibidem. p. 18.

(62) MITRY, J. Estética y psicología del cine. Ed. siglo XXI.  
Madrid. 1.978. Vol. I. pp. 118-121.

(63) Ibidem. p. 145.

(64) Ibidem. pp. 132-140.

(65) DUDLEY ANDREW, J. op. cit. p. 204.

(66) MITRY, J. op. cit. Vol. I. p. 167.

- (67) DUDLEY ANDREW, J. op. cit. p.209.
- (68) DAMAS, G. Rythmes du monde. Citado en Lenguaje y Cine, METZ, Ch. Ed. Planeta. Barcelona. 1.973. p. 322.
- (69) MARTIN, M. La estética de la expresión cinematográfica. Ed. Rialp. Madrid. 1.962. p. 45.
- (70) PIERCE, Ch.S. La ciencia de la semiótica. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1.974.
- (71) SAUSSURE, F. Curso de Lingüística General. Ed. Losada. Buenos Aires. 1.945.
- (72) MORRIS, Ch. La significación y lo significativo. Ed. Alberto Corazón. Madrid. 1.974. p. 13.
- (73) En la actualidad, debido a la crisis del concepto "signo", sería más adecuado hablar de semiótica como la ciencia de los modos de significar.
- (74) URRUTIA, J. ed. Contribuciones al análisis semiológico de un film. Ed. Fernando Torres. Valencia. 1.976. p. 49.
- (75) BENSE, M. Estética de la información. Ed. Alberto Corazón. Madrid. 1.973. p. 27.

- (76) BETTETINI, G. Op. cit. p. 77.
- (77) BARTHES, R. "Retórica de la imagen" en La Semiología.  
BARTHES, R. y otros. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos  
Aires. 1.972. p. 127.
- (78) ECO, U. La estructura ausente. Ed. Lumen. Barcelona. -  
1.978. pp. 222-234.
- (79) Ibidem.
- (80) PASOLINI, P.P. y ROHMER, E. Cine de poesía contra cine de  
prosa. Ed. Anagrama. Barcelona. 1.970 p. 12.
- (81) Ibidem.
- (82) METZ, Ch. Ensayos sobre la significación del cine. Op.cit.  
p. 101.
- (83) URRUTIA, J. Op. cit. p. 260.
- (84) MITRY, J. "Sobre un lenguaje sin signos." en Contribuciones  
al análisis semiológico de un film. URRUTIA, J. Op. cit.  
p. 269.

- (85) METZ, Ch. Lenguaje y cine. Op. cit. pp. 251-252.
- (86) Ibidem. p. 87.
- (87) URRUTIA, J. Op. cit. p. 49.
- (88) ECO, U. "Sobre las articulaciones del código cinematográfico", en Problemas del nuevo cine. AA.VV. Ed. Alianza. Madrid. 1.971. p. 80.
- (89) DUDLEY ANDREW, J. Op. cit. p. 218.
- (90) METZ, Ch. Op. cit. p. 87.
- (91) ECO, U. La estructura ausente. Op. cit. p. 274.
- (92) Referente al tema de los códigos es recomendable la investigación de Luis Prieto, Messages signaux, PUF. París, 1.966. En ella establece la existencia de un extenso repertorio de códigos con diferentes tipos de articulación e incluso sin ella. Eco sigue en numerosas ocasiones las investigaciones de Prieto.
- (93) PASOLINI. P.P. "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad." en Problemas del nuevo cine. Op. cit. p. 79.

- (94) MARTINET, A. Elementos de lingüística general. Ed. Gredos. Madrid. 1.968. p. 25.
- (95) Véase Proyecto de Semiótica, GARRONI, E. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 1.975. pp. 67-83.
- (96) Véase "El cine ¿lengua o lenguaje?" en Ensayos sobre la significación del cine. METZ, Ch. Op. cit.
- (97) ECO, U. Op. cit. p. 259.
- (98) Véase referente a la tercera articulación La estructura - ausente. de ECO, U. pp. 282-288.
- (99) Ibidem. p. 282.
- (100) COHEN SEAT, G. Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Ed. Presses Universitaires. París. 1.946 - pp. 45 y ss.
- (101) METZ, Ch. Op. cit. p. 31.
- (102) Ibidem.
- (103) ibidem.

- (104) COHEN-SEAT, G. Op. cit. p. 54. Citado por URRUTIA, J en Contribuciones al análisis semiológico del film. - op. cit. pp. 57-58.
- (105) Metz utiliza el término de "semiología", debido a su formación francesa.
- (106) METZ, Ch. Ensayos sobre la significación del cine. Op. cit. p. 105.
- (107) METZ, Ch. Lenguaje y cine. Op. cit. p. 41.
- (108) Ibidem. p. 118.
- (109) DUDLEY ANDREW, J. Op. cit. p. 227
- (110) CEGARRA, M. "Cinéma et Semiologie" publicado en Cinethique nº 7-7. p. 32, citado por COMPANY, J.M. en el prólogo de Hitchcock, Frenesi/Psicosis, TARNOWSKI, J.F. Ed. Fernando Torres. Valencia. 1.978. pp. 17-18.
- (111) COMPANY, J.M. Prólogo al libro de Hitchcock, Frenesi/psicosis. Op. cit. p. 18
- (112) DUDLEY ANDREW, J. Op. cit. p. 234.

- 206 -

### CAPITULO III

#### ELEMENTOS BASICOS DEL FENOMENO CINE

NATURALEZA DEL FILM.

Un universo de imágenes.

- La imagen mental.

Imagen y percepción.

Imagen y pensamiento.

Imagen y cosa.

- La imagen del cinematógrafo.

- La imagen fílmica.

Características esenciales de la imagen fílmica.

- La imagen fílmica como ente audiovisual.

- Carácter dinámico de la imagen fílmica.

La imagen fílmica y la pantalla.

El tiempo, el espacio y el movimiento.

Concepción newtoniana del espacio de -  
del tiempo.



La dinámica fílmica.

La dinamización espacial y su relación -  
temporal.

- Carácter abierto de la imagen fílmica.
- La imagen fílmica como minirelato audiovisual.
  - La narración en la descripción.
  - Unidades diferenciales básicas.
- Dimensiones de la imagen fílmica.

- La imagen prefílmica.

- La imagen fílmica y el film.

- Función e integración.

- El relato y el film.

- El relato fílmico.
  - Estructura narrativa del relato fílmico.
  - La lógica del relato fílmico.
- El relato prefílmico.

El fenómeno cine presenta, como hemos podido comprobar, numerosos aspectos y vertientes. - En él se pueden distinguir tres elementos fundamentales:

- a) El autor.
- b) El film.
- c) El espectador.

Trasladados al esquema básico de la - teoría general de la comunicación se corresponden con:

- a) El emisor.
- b) El soporte.
- c) El receptor.

Para captar el flujo continuo, tanto - informativo como emocional, que se establece entre -- emisor y receptor, es preciso:

- 1) Considerar el fenómeno de forma global.
- 2) Establecer la naturaleza de los elementos básicos que intervienen en el proceso.
- 3) Analizar las funciones que éstos desempeñan y determinar el tipo de relaciones que se - dan entre ellos.

Es imprescindible para llevar a cabo - el estudio sobre el cine, o sobre alguno de sus elementos que lo constituyen, contemplar el fenómeno en su totalidad y tener siempre presente la imbricación que existe entre sus componentes.

Los trabajos más frecuentes abordan, - como ya vimos, determinados aspectos del lenguaje filmico, como el montaje, el tema fílmico, el tiempo, el espacio, el encuadre, etc., tratándolos de forma aislada e ignorando la concomitancia que hay entre ellos.

Considero que la esencia del fenómeno cine no reside en alguna de las partes o de las etapas que constituyen el proceso, sino en el mismo proceso, es decir, en los distintos niveles y grados de interacción e interrelación que se dan entre los componentes del film y las actitudes creativas y receptoras que mantienen el autor y el fruidor, respectivamente.

Este planteamiento nos obliga a analizar tanto la naturaleza del film, como al autor y su proceso de creación, y al espectador y su proceso de fruición.

En primer lugar, debemos establecer - cual es la naturaleza del film.

NATURALEZA DEL FILM.

El film no es una suma de partes - ni de procesos, sino que es una totalidad orgánica diferente de los elementos que la constituyen. No comparto, por consiguiente, la definición de Noël Burch, según la cual;

"...un film es una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio". (1)

El film es un ente vivo y dinámico que actúa como nexo de unión entre la imaginación del autor y la del receptor.

Frank D. McConnell afirma que,

"El film es proyectado en la pantalla pero se desarrolla en algún rincón del cráneo de cada espectador."  
(2)

Efectivamente, el film no es una finalidad sino un comienzo, una propuesta que el espectador tiene que aceptar y desarrollar y es, precisamente, en este desarrollo donde el film alcanza su dimensión última.

Esto no quiere decir, sin embargo, que el film sea un conjunto inerme de imágenes fi-

jadas en un soporte, sino que, por el contrario, es un organismo cuya energía incide directamente en la estructura emocional del receptor, ya que no sólo transmite un mensaje, sino también, una energía potencial que cristaliza en forma de "co-relato" emocional.

El film como ente dinámico está en un constante fluir, en un constante "hacerse"; su estructura presenta, a lo largo de su desarrollo y con el devenir de los acontecimientos, distintos puntos de interés cuya tensión, desencadenada por el choque de fuerzas opuestas existentes, hace que el film atraviese por momentos de equilibrio inestable o de desequilibrio, que se van neutralizando con sucesos posteriores hasta alcanzar el nivel emocional, el equilibrio dinámico y la coherencia orgánica deseada.

En el film no es suficiente armonizar una forma y un contenido, según la fórmula hegeliana que ha sido aplicada a todas las artes, sino que es necesario crear un "flujo", una "energía" que trascienda al film y se actualice en el espectador.

No obstante, el film, en cuanto propuesta, presenta una forma idéntica e inmutable para cualquier espectador que se aproxime a contemplarlo, lo que le diferencia del teatro, la música, la danza, que son artes cuya forma puede variar sensiblemente de un momento a otro, o de un intérprete

a otro. Por el contrario, se aproxima a la literatura, a la pintura o a la escultura, cuyo carácter de fijeza comparte.

El film, como muy bien subraya Jean Mitry,

"... es ante todo imágenes, e imágenes de algo. Es un sistema de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera". (3)

El teórico francés no ha utilizado, para elaborar su acertada definición, las manoseadas características reproductivas del cine. Habla de imágenes; simplemente, de un sistema de imágenes.

El cine necesita liberarse del lastre que le supone dichas presuntas cualidades, pero no ha sabido, o no ha podido hacerlo en sus más de ochenta años de existencia. Sin embargo, no deja de ser paradójico que un arte basado en una serie de convencionalismos y artificios, de complicidades entre el autor y el "fruidor", sea elevado al rango de fiel reproductor de la realidad. Considero, por otra parte, que el cine no precisa buscar y captar la realidad circundante, él crea su propia "realidad fílmica", una realidad ficticia, sí, pero la única existente y válida para el espectador.

Para determinar la naturaleza del film es necesario conocer la de los elementos básicos que la constituyen, es decir, la de la imagen fílmica, ya que algunas de sus características principales van a ser una consecuencia de la naturaleza de sus componentes.

#### Un universo de imágenes.

La imagen fílmica es, sin duda, si no la más importante, sí al menos, la que más nos interesa en nuestra investigación; sin embargo no hay que ignorar otros tipos de imágenes que de algún modo intervienen en el universo que rodea al fenómeno.

En este universo de imágenes podemos diferenciar cuatro tipos; tres de ellas directamente relacionadas con el cine y la otra indirectamente.

Las tres primeras, a las que denominaré "imágenes del cine" son:

- a) La imagen del cinematógrafo.
- b) La imagen fílmica.
- c) La imagen pre-fílmica.

El cuarto tipo de imagen corresponde a:

- d) La imagen mental.

La imagen mental, aunque no pertenece, por su naturaleza, al contexto fílmico, desempeña

ña en él una importante función, ya que la inevitable imbricación del hombre con el fenómeno cine, hace que el mundo imaginario que subyace en todo acto mental, aparezca y desaparezca en un constante fluir, a lo largo del ciclo cinematográfico, unas veces provocando nuevas imágenes y otras complementándolas.

Existe, por otra parte, cierto paralelismo entre la naturaleza de la imagen mental y las "imágenes del cine", éstas últimas entre "imaginarias" y "materiales" que hace que muchas de las consideraciones hechas sobre la primera puedan adaptarse a las segundas.



#### LA IMAGEN MENTAL.

A pesar de los innumerables trabajos desarrollados, tanto desde vertientes filosóficas - como psicológicas, la naturaleza de la imagen mental sigue siendo una incógnita; hasta el momento no hay soluciones claras y definitivas. No obstante, existen una serie de propuestas, más o menos - válidas, que, de alguna manera, van delimitando y definiendo ciertos aspectos de la naturaleza de la imagen mental.

Es obvio, que estudiar el problema con la extensión requerida nos distanciaría por -- completo de nuestros objetivos, por lo que nos remitiremos a una rápida visión de los planteamientos que, más frecuentemente, se han dado en su investigación; éstos pueden agruparse en tres tendencias que relacionan a:

- a) La imagen con la percepción.
- b) La imagen con el pensamiento.
- c) La imagen con la cosa.

#### Imagen y percepción.

Las distintas posturas filosóficas que sostienen la existencia de una cierta correspondencia entre imagen y percepción han oscilado desde la identificación hasta la diferenciación total.

Estos dos polos opuestos tienen su - máximo exponente en Descartes y en la fenomenología existencialista de Sartre. Para el primero, hay una identidad absoluta entre imagen y percepción, mientras que para el segundo,

"... el hecho que nos brinda la intuición bruta es que existen imágenes - y percepciones y sabemos muy bien -- distinguir unas de otras." (4)

El planteamiento cartesiano, al propugnar la identidad de naturaleza entre percepción e imagen, niega con ello toda posibilidad de diferenciar el mundo real del imaginario, es decir, el mundo creado por estímulos externos (percepciones), del creado por estímulos internos (imágenes mentales).

La distinción tiene que efectuarse - mediante un acto judicativo, lo cual es posible en Descartes, ya que él mantiene claramente separadas el área de las sensaciones de la del conocimiento; sería, por consiguiente, el juicio el que establecería qué sensación pertenece a una imagen mental y cual otra corresponde a una percepción.

Entre Descartes y Sartre encontraremos aproximaciones sucesivas, apoyadas fundamentalmente en dos aspectos: la intensidad y la cualidad, tanto de la imagen mental como de la percepción.

Así, Hume, y en cierta medida Bergson, admiten que entre una y otra existe identidad de naturaleza, pero consideran sin embargo, que hay una diferencia de grado, es decir, una imagen es de menor intensidad que una percepción, o lo que es lo mismo, una imagen equivaldría a una percepción atenuada.

Sartre critica este planteamiento que según él, nos conduciría a frecuentes errores al no poder distinguir imágenes y percepciones de igual intensidad, ya que una percepción de menor grado se confundiría con una imagen mental, por lo que cree necesario que haya también una diferencia de naturaleza.

Mitry comparte las tesis de Sartre y no acepta, como elemento diferenciador, el grado de intensidad de uno y otro, considerándolo un postulado totalmente superado en la actualidad. Según él,

"Las imágenes mentales no son en absoluto, como se creía en otro tiempo sensaciones atenuadas (...) la percepción y la representación mental son dos realidades absolutamente distintas." (5)

Imagen y pensamiento.

Los estudios que se han orientado en este sentido plantean, igualmente, la relación de identidad, o no, entre imagen y pensamiento.

Leibniz considera a la imagen mental como un modo de conocimiento similar al pensamiento e intenta establecer un continuo entre ambos, - eliminando cualquier límite diferenciador. Su postulado básico se apoya en que el pensamiento se fundamenta en conceptos y juicios, pero para la -- formación de los conceptos son necesarias las imágenes, lo que relaciona de forma indefectible la imagen y el pensamiento.

La opción contraria en la que la imagen y el pensamiento permanecen separados sin mantener entre ellos ninguna relación de identidad, - la encontramos en las posturas de Descartes y Spinoza.

Según la teoría cartesiana, era un - acto del pensamiento el que establecía la diferencia entre lo real (percepción) y lo imaginario (imagen), lo que hace suponer que dicho pensamiento es diferente e independiente tanto de uno como de -- otro y que puede constituirse sin imágenes, contra riamente a la tesis que propugna Leibniz.

Külpe, de la Escuela de Würzburg, en la que subyace el planteamiento cartesiano, mantenía en 1.893 que:

"El pensamiento no puede reducirse a procesos sensoriales o "imágenes mentales".(6)

Bühler manifiesta en este sentido que,

"... los "bewussteseinslagen" (estado de conciencia sin contenido sensorial) son los puntos decisivos del pensamiento (...). La experiencia esencial del pensamiento es una categoría mental nueva irreducible a imágenes."  
(7)

Las conclusiones alcanzadas por los investigadores de la Escuela de Würzburg, según las cuales se puede pensar sin palabras ni imágenes, -- han sido fuertemente contestadas tanto desde la filosofía (Russell, Sartre), como desde la psicología (Titchener). Dichas críticas mantienen que estas investigaciones se han dirigido a productos del pensamiento en los que sí es posible la ausencia de imágenes, ya que son pensamientos adquiridos anteriormente, sin embargo, no han abordado los procesos de formación en los que es imprescindible la participación de las mismas.

Jean Mitry escribe que,

"Si el pensamiento no está constituido por imágenes se constituye en -- imágenes y lo que (...) llaman "pensamiento sin imagen" no es más que la suma de impresiones y sentimientos, de estados psíquicos que circundan al pensamiento (sentimiento de verdad o de error, conciencia de su propio pensamiento, etc.)". (8)

Meyerson conecta también la imagen con el pensamiento y afirma que;

"La imagen no es una percepción o una sensación debilitada (...). La imagen está en el campo de la abstracción y de la generalización; - está en el camino del pensamiento." (9)

#### Imagen y cosa.

La tercera tendencia se centra, fundamentalmente, en determinar si la imagen es una representación, como propugnaban los idealistas, o si, por el contrario, es una cosa, e incluso la misma cosa, como pretendían los realistas. Es - quizá en este planteamiento donde vamos a encontrar un mayor paralelismo entre la imagen mental y las "imágenes del cine".

La imagen mental conserva, para Leibniz, el mismo sistema de relaciones que en el objeto del cual es imagen; Sartre afirma que,

"La imagen sigue siendo para Leibniz un hecho semejante a los demás hechos, la silla en imagen no es otra cosa que la silla real." (10)

Es evidente que dicho planteamiento está lejos del cartesiano, que aunque consideraba idéntica la naturaleza de la imagen y de la percepción, diferencia claramente, el objeto de la imagen del objeto.

El idealismo inglés, por su parte, mantiene una diferencia de grado y de naturaleza entre la realidad del objeto percibido y la idealidad del objeto concebido, mientras que el realismo, sobre todo el bergsoniano, sostiene una absoluta identidad entre imagen y cosa.

Bergson en su obra Materia y Memoria, desarrolla ampliamente el concepto de imagen. Su teoría intenta ocupar un espacio intermedio entre las dos posturas opuestas, el realismo y el idealismo, pero no consigue encontrar el adecuado equilibrio.

Según él,

"La materia para nosotros es un -

conjunto de "imágenes". Y por "imagen" entendemos una cierta existencia que es más de lo que el idealista llama una representación, pero - menos de lo que el realista llama - cosa, una existencia a medio camino entre la "cosa" y la "representación".  
(11)

. El punto conflictivo del planteamiento bergsoniano radica en que no existe una diferenciación tangible entre imagen y percepción. El filósofo francés llama,

"... percepción de la materia a estas mismas imágenes (las que constituyen la materia) referidas a la acción -- posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo." (12)

Es evidente que si la cosa es la imagen, difícilmente podemos determinar cuando una imagen corresponde a un objeto real y cuando a uno imaginario, ya que no parece existir diferencia alguna entre la naturaleza de una "imagen-perceptiva" y la de una "imagen-imaginaria" o mental. Tampoco recurrir al acto judicativo que Descartes proponía para diferenciar la imagen de la percepción.

La dificultad radica, principalmente, en la identidad que mantiene entre materia-imagen y, como consecuencia, entre estas y la percepción.



Este problema, sobre todo a nivel metafísico, parece atenuarse al estudiar el sistema en su conjunto, en el que otros elementos, como la percepción, la memoria y la conciencia, están orientados para sostener el quebradizo universo de imágenes de Bergson.

Sartre no duda, sin embargo, en negar la validez de esta teoría a la que califica de "engañosa" y afirma que en el fondo de ella nos encontramos,

"... la simple afirmación de los empiristas; la imagen y la percepción no difieren en naturaleza sino solamente en grado." (13)

La concepción que la fenomenología tiene de la imagen es, totalmente, opuesta a la de Bergson. La imagen no es la materia en sí, sino una construcción del espíritu, una intención dirigida a un objeto determinado. Deja de ser contenido de conciencia para ser la misma conciencia, conciencia de un objeto en imagen.

La fenomenología, al modificar el sentido bergsoniano de la conciencia y al introducir el concepto de intencionalidad, convierte la imagen,

"... en una estructura intencional, pasa del estado de contenido inerte

de conciencia al de conciencia una  
y sintética en relación con el obje  
to transcendente." (14)

En este planteamiento, la conciencia  
no aparece como ente vacío que viene a llenarse con  
la imagen, sino que es conciencia en cuanto que es  
conciencia de algo; este es uno de los pilares de  
la fenomenología de Husserl.

El concepto de intencionalidad es -  
tomado de las teorías de Brentano, aunque su ori-  
gen se encuentre en el término "intentio", utili-  
zado por la escolástica para designar,

"... el concepto en cuanto se refier  
e a alguna cosa diversa de sí y -  
está en lugar de ella." (15)

La intencionalidad es, para Brentano,  
la característica específica de los fenómenos psí-  
quicos que, dependiendo del acto intencional, pue-  
den clasificarse en representación, juicio y sentimi  
miento, según él,

"En la representación, el objeto es-  
tá simplemente presente; en el ju  
icio es afirmado o negado; en el -  
sentimiento es amado u odiado. To-  
dos estos actos se refieren a un -  
"objeto inmanente" y son por tanto  
intencionales; pero su intencionalidad

dad, esto es su referencia al objeto, es diversa en cada uno de ellos." (16)

La fenomenología, con la introducción del concepto de intencionalidad, orienta hacia nuevas vías el estudio de las relaciones entre la imagen y el objeto y entre éstos y la percepción.

El objeto no es, para Husserl, un conjunto de imágenes, sino,

"... un polo de identidad dotado siempre de un sentido preconcebido y por realizar; en cada momento de la conciencia, el objeto es el índice de una intencionalidad noética que es el sentido del objeto." (17)

El objeto se presenta, por consiguiente, ante la percepción como objeto intencionado del que se tiene conciencia a través de las experiencias vividas y de los actos que se desarrollan para captarlo. Los actos en sí, es decir, recordar, imaginar, percibir,... tienen un carácter subjetivo y constituyen lo que Husserl llama "noesis". - El resultado del acto, lo recordado, lo imaginado, lo percibido, conformarían el aspecto objetivo que recibe el nombre de "noema". En otras palabras, - la percepción que la conciencia tiene de las cosas o "percepción trascendental", según Husserl, se produce mediante una serie de actos subjetivos o -

"noesis" que proporcionan un conjunto de datos -- "objetivos" a la experiencia, ya sean predicados del objeto o modos de ser, lo que constituye el "noema" de esa percepción. Pero no debemos identificar el noema con el objeto, ya que son diferentes.

Imaginemos un edificio. El objeto del acto imaginativo es un determinado edificio, el acto de imaginar en sí, sería subjetivo, es decir, la "noesis". El "noema" lo formarían el conjunto de datos "objetivos" que proporciona a la experiencia vivida, como por ejemplo, que es un edificio imaginado, alto, oscuro, estrecho, - con pocas ventanas, etc.

La intencionalidad, aunque sea la característica específica de las experiencias vividas, sin embargo, no todas ellas, ni sus elementos tienen el mismo valor intencional. Los elementos de las experiencias vividas que no tienen ese carácter,

"... se les denomina hyléticos como por ejemplo, el color, el sonido, el contacto, que no se deben confundir con los correspondientes elementos de las cosas (color, dureza, etc.). Elemento hylético son las emociones del dolor, el placer de la excitación, etc.". (18)

Jean Paul Sartre considera que,

"... si la imagen se convierte en - una cierta manera de animar un contenido hylético, se podrá muy bien asimilar la captación de un cuadro como imagen a la aprehensión intencional de un contenido "psíquico" se tratará solamente de dos especies diferentes de conciencias -- "imaginantes". (19)

Pero ¿en qué consistiría ese contenido "hylético" y esas dos especies de conciencias - "imaginantes"?

Según Jean Mitry, ese contenido "hylético" no es más que,

"... lo que nosotros aprehendemos - para constituir la aparición estética de algún objeto representado por ejemplo, un cuadro, no es otra cosa que la imagen distinta de la percepción misma." (20)

En cuanto a los dos tipos de conciencias "imaginantes", una correspondería a la perceptiva y la otra a la imaginativa.

Con la fenomenología, la imagen mental deja de ser una cosa para convertirse en un - acto intencional.

- 229 -

"La imagen es conciencia de algo."  
(21)

Considero que entre la naturaleza de la imagen fílmica y la de la imagen mental propuesta por la fenomenología, existen ciertos rasgos de identidad, que en su momento será conveniente tener presente.

LA IMAGEN DEL CINEMATOGRAFO.

El hombre a lo largo de su historia ha demostrado, en todas sus manifestaciones, un - extraordinario interés por la realidad que le circunda. La aparición del cinematógrafo venía a hacer posible una vieja ambición: apresar dicha realidad.

Las primeras proyecciones de los -- hermanos Lumière consolidaron al cinematógrafo como fiel reproductor de la misma, debido a la falta que supuso aceptar que el invento, por actuar de forma automática, garantizaba su reproducción, libre de la manipulación del hombre.

Las teorías realistas de Bazin y - Kracauer se apoyan, como ya vimos, en la capacidad reproductiva del medio y en la escasa, o casi nula, participación del hombre en la captación de la realidad. Pero podríamos preguntarnos ¿qué es para ellos la realidad? ¿el cinematógrafo es - capaz de reproducirla? ¿puede el hombre percibir esa realidad?. Son cuestiones, todas ellas, de - gran importancia para cualquier planteamiento téorico que verse sobre el cine.

¿Qué es para los teóricos realistas la realidad?. Para ellos no es más que el mundo

de las cosas perceptibles, independientemente del sujeto pensante, lo que les reduce al realismo in genuo que con tanto interés defendió Guillermo - Schuppe.

La percepción es, por consiguiente, el medio a través del cual se capta la realidad, pero nosotros, al percibir los objetos y el mundo que nos rodea, como muy bien se pregunta Merleau-Ponty,

"... vemos las cosas mismas, el mundo es lo que vemos (...) qué es ver y qué es cosa o mundo." (22)

Aceptando que sea el mundo lo que vemos, la percepción es un acto individual, lo cual vuelve a plantearnos nuevas interrogantes, ya que, aunque la realidad sea la misma para todos los individuos, es muy probable que ésta no sea percibida de forma idéntica por cada uno de ellos, sino que, por el contrario, cada uno tenga una visión particular de esa realidad.

Para Ortega y Gasset,

"La realidad se presenta dividida en perspectivas que son tantas cuantos son los individuos; en cada una de ellas entra la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia, el deseo y la valoración del individuo." (23)



Por otra parte, el umbral perceptual actúa como condicionamiento y límite de las sensaciones que el hombre puede percibir. Theodor Fechner definió en 1860 el concepto de umbral inicial como,

"... la intensidad mínima de un estímulo necesaria para que dicho estímulo fuera percibido." (24)

Según este principio psicofísico, la capacidad de los órganos sensoriales es limitada, lo que impide que tengamos una visión total del universo y de las causas que rigen los acontecimientos que en él se producen. La percepción nos ofrece sólo una parte reducida del mundo, nos proporciona determinadas frecuencias y ciertas zonas del espectro visible, es decir, la parte externa del iceberg, lo que hace que la realidad que nosotros podemos captar no sea ni total, ni única, sino parcial y polisémica.

En este sentido, el científico francés Henri Laborit, en una conferencia acerca de las "Bases biológicas sobre el comportamiento social", (25) resaltaba la incapacidad de los sistemas de pensamiento humano para captar la totalidad de las relaciones que existen en la realidad y citaba como ejemplo las diferentes declaraciones que sobre un mismo accidente hacen un grupo de testigos. Sin duda alguna, cada uno de ellos ha percibido el acontecimiento de forma -

objetiva, sin embargo, sólo han captado una parte, lo que hace que su versión difiera, e incluso se contradiga, con la de otros observadores. Es obvio que el accidente es el mismo, no obstante su descripción y su significado es distinto, - por lo que dicha "realidad" se convierte en su "realidad", es decir, en una visión individual y particularizada del acontecimiento, ya que cada uno ha visto algo que no excluye lo que los demás hayan visto.

Es evidente, por tanto, que esa parte percibida existe como real, siempre y cuando - sea aceptada por el receptor, como tal, lo que -- significa que siempre será particular e incompleta y nunca total y absoluta. De lo que deducimos, fácilmente, que la realidad es un producto cultural cuyo valor y sentido depende más del observador que de sí misma.

No pretendo con esto haber resuelto el problema de la realidad, que es, sin duda alguna, arduo y difícil y uno de los más importantes que se plantean al hombre. La solución, como la misma realidad, no es única y varía sensiblemente dependiendo de la perspectiva desde la que se -- aborde.

Mientras que los realistas parten - de la existencia de un mundo real y existente independientemente del sujeto perceptor, los idealistas reducen toda realidad al acto pensante o a la razón como Hegel.

Rudolf Carnap considera, sin embargo, desde la lógica pura que,

"... la realidad de los objetos no consiste ni en ser independientes de la conciencia que conoce (como dice el realismo), ni el ser dependientes de la misma (como dice el idealismo), sino en pertenecer a un campo en el que dominan leyes objetivas e independientes de la voluntad de cada uno y que por lo mismo son interpretadas por la metafísica como expresiones de una "sustancia", la materia, la energía, o algo parecido." (26)

Henri Bergson en su obra La evolución creadora, mantiene que,

" Materia o espíritu, la realidad - se nos presenta en forma de eterno devenir; se hace o se deshace, -- nunca está hecha." (27)

Como podemos comprobar, las manifestaciones sobre la "realidad" son múltiples y variadas, dependiendo de la perspectiva de análisis que se adopte.

No vamos a profundizar en la dicotomía realismo-idealismo, ni a pronunciarnos por una

u otra tendencia, aunque deba confesar que en mí subyace una postura, si no claramente idealista, sí antirealista.

Pero lo que en este momento nos interesa es analizar si el cinematógrafo y el hombre son capaces de ofrecernos, al menos, la "realidad" de los realistas, al margen de que ésta sea o no aceptada por los idealistas.

No se ha desechado, todavía, la -- idea de Lukács, según la cual,

"Toda imagen cinematográfica es vivida como la mimesis de una realidad que es auténtica a priori por el hecho de que nace de la foto--grafía." (28)

El cinematógrafo crea imágenes a través de objetos con existencia física real. - Estos, gracias a la luz que reflejan, dejan impresionados en un soporte sensible una serie de rasgos estructurales básicos, que permiten al - receptor construir, mediante distintos procesos mentales, una estructura de identificación semejante a la del objeto. Pero esto no quiere decir que el cinematógrafo reproduzca la "realidad", ni tan siquiera que la transforme en su - imagen, ya que los objetos por él filmados no - sufren ningún proceso transformacional por el - cual se modifique su realidad física y dejen de

existir como tales para convertirse en imágenes.

El invento de los hermanos Lumière no es un fiel reproductor y presenta numerosas limitaciones, algunas de las cuales fueron ya en -- 1.933 enumeradas por Rudolf Arnheim, en su obra - Film as art, por lo que incluso, aceptando la existencia teórica de una "realidad" cuyo significado fuese único y común para los miembros de una determinada comunidad, su captación no sería posible con las actuales posibilidades reproductores del cine, ya que éste sólo nos ofrecería su imagen.

Según Jean Mitry,

"Afirmar, empero, que lo real se expresa "por entero" en la imagen, me parece muy inexacto. Nunca revela sino un aspecto y nada más." (29)

Esta afirmación viene a reforzar, en último extremo mi tesis.

Por otra parte, mientras que la naturaleza de la realidad es continua, o lo que es lo mismo, infinitamente divisible, la del cinematógrafo es discontinua, por lo que no podemos nunca equiparar la imagen del cinematógrafo con la realidad.

Entonces, si el cinematógrafo no la reproduce, ¿a qué se debe esa fuerte impresión de

realidad que, indudablemente, sentimos cuando percibimos sus imágenes?.

Este fenómeno que hace que los objetos representados en la pantalla adquieran cierto carácter de realidad, se debe a múltiples factores, entre los que destacan los de índole reproductivo y psicológico.

Los primeros corresponden a la cantidad de índices de realidad que presenta la imagen, (movimiento, color, espacio, etc.).

Los segundos pertenecen a la percepción del objeto y a los procesos mentales de identificación. Entre estos dos tipos de factores -- existe una fuerte interacción que hace que la imagen adquiera ese carácter de realidad.

La imagen, ya sea fotográfica o cinematográfica, reproduce sólo unos rasgos estructurales básicos, que si bien son suficientes para reconocer al objeto, no suponen su totalidad. El receptor incorpora, por su parte, toda una serie de "rasgos complementarios", que hacen de la imagen una reproducción "casi perfecta" del objeto. Es por tanto, imprescindible una activa participación del observador, sin la cual no se reconocería el objeto fotografiado.

Los rasgos complementarios pueden ser:

- a) Primarios.
- b) Secundarios.

Los primarios son comunes a todas las imágenes y se incorporan a cualquiera de ellas, ya sean objetos conocidos o no. Estos rasgos son puramente culturales, los poseemos porque estamos - familiarizados con el medio y hemos adquirido su - código. Actúan de forma independiente, sin estar subordinados a ninguno de los otros dos. La aportación es inconsciente por parte del receptor y - está formada por el conjunto de aspectos que presenta la realidad circundante y que la imagen es - incapaz de reproducir, como puede ser las tres dimensiones de los objetos.

Los rasgos complementarios secundarios solamente se pueden aportar cuando el objeto es conocido con anterioridad a su imagen, es decir, el receptor posee una serie de datos que corresponden única y exclusivamente a ese referente. Estos se incorporan, consciente e inconscientemente a - los rasgos estructurales básicos y a los complementarios primarios, formando lo que podríamos llamar una "imagen completa".

Gran parte de la información que tenemos de los objetos que nos rodean la hemos obtenido gracias a numerosas experiencias sensoriales, lo que, evidentemente, no nos proporciona, al menos hasta ahora, ni la fotografía ni el cine.

La percepción humana, es decir, la actuación de nuestros órganos perceptivos sobre los objetos, sobre la "realidad", nos aporta mucha más información de la que nos pueda dar la imagen.

Es posible explicar así, un curioso fenómeno que con frecuencia ocurre cuando observamos una fotografía. Si ésta es de un amigo al que conocemos muy bien, su rostro se nos presentará como una reproducción exacta y precisa; para nosotros existirá una identidad casi total entre nuestro amigo y su imagen, lo que confiere a la fotografía una capacidad reproductora superior a la que en verdad posee. Si por el contrario, se nos muestra la fotografía de una persona a la cual no conocemos, nosotros percibimos la imagen y construimos, mediante los rasgos estructurales básicos y los complementarios primarios, una imagen mental de ese hombre al cual no conocemos, pero de cuya existencia, como referente de dicha imagen, no dudamos. Si poco después nos es presentada dicha persona, nos daremos cuenta de que existe una considerable diferencia entre la realidad y su imagen, entre la imagen mental, que a través de la fotografía nos habíamos formado y el rostro de dicho hombre.

Podemos preguntarnos entonces, si la capacidad reproductiva de la fotografía no ha variado, ¿a qué se debe que en una primera ocasión la imagen de nuestro amigo nos pareciese una



reproducción correcta y en el segundo caso detecte mos grandes diferencias, llegando incluso a tener dificultades para reconocer a esa persona como referente de la imagen fotográfica?. Esto se debe -- fundamentalmente a que en el primer ejemplo, la -- imagen de nuestro amigo ya existía en nuestra mente y no había sido originada por una reproducción, sino por el mismo referente. Entonces, cuando recibimos la imagen fotográfica se efectúa a nivel - mental, una serie de correcciones automáticas e -- inconscientes de los rasgos básicos, para que éstos se adapten y se correspondan con la imagen mental que ya tenemos; por otra parte, se produce - una adición de datos que completan la imagen, es decir, de rasgos complementarios secundarios, de - los que en el segundo caso no disponemos.

Los rasgos básicos son suficientes para reconocer a nuestro amigo. Estos, a su vez, estimulan nuestra memoria, que emite una serie de datos que ya poseíamos de él, lo que modifica la primera imagen mental, es decir, la provocada por la fotografía. Se realiza, de forma instantánea, una especie de interacción entre imagen mental e imagen fotográfica, que hace que ésta última adquiera un valor de "exacta" reproducción, que en realidad no posee.

En el segundo caso no disponemos - de ninguna imagen mental anterior, ni de información que nos permita adaptar o enriquecer la --

imagen fotográfica, por lo tanto, nuestra imagen mental se deberá única y exclusivamente a los rasgos estructurales básicos y a los complementarios primarios que son, en un principio, comunes a -- cualquier reproducción en imágenes. Así, cuando -- posteriormente percibimos el objeto real, se crea en nuestra mente una imagen mucho más rica y precisa de la que nos proporcionó la fotografía, evidenciándose una sustancial diferencia entre una y otra. De lo que se deduce que, aunque el grado de reproductibilidad fotográfico sea el mismo, la sensación de duplicidad o de semejanza varía considerablemente, dependiendo de si se conoce o no al referente y de si este conocimiento es anterior o posterior a -- la imagen, por lo que la precisión reproductiva de la fotografía es más producto del proceso de interacción entre ésta y la imagen mental, que de sus -- propiedades intrínsecas.

La imagen fotográfica es insuficiente y ambigua; lo que sucede es que nosotros compensamos estas diferencias proyectando sobre la fotografía la imagen mental que del referente poseemos. Estas inexactitudes reproductivas son más evidentes cuando cotejamos, a posteriori, la imagen con su -- objeto.

Es cierto, sin embargo, como muy bien subraya Arnheim, que,

"Las imágenes de la realidad pueden -- ser válidas aunque estén lejos de una semejanza 'realista'." (30)

Efectivamente, son válidas en cuanto que nos proporcionan los rasgos necesarios para reconocer al objeto, pero ellas no pueden sustituirlo con idéntico valor.

El grave error reside en creer en - las "imágenes del cine" como en "realidades" cuando no son más que simples abstracciones. Edgar Morin afirma en este sentido que la imagen es,

"... una abstracción, unas formas visuales. Esas formas visuales son - suficientes para reconocer la casa fotografiada." (31)

Las imágenes son capaces de hacernos reconocer el objeto del que son imagen, pero el carácter de "realidad" no reside en ellas, sino en - nosotros mismos que las aceptamos como tal.

Es evidente, sin embargo, que entre el objeto y su imagen fotográfica o cinematográfica, existe una gran semejanza.

Jean Mitry elabora, apoyándose en dicha semejanza, su teoría de la analogía (la imagen como "analogón de la realidad") que en algunos aspectos no es más que la adaptación de la de Berg--son sobre la imagen mental.

Umberto Eco rechaza esta tesis y propone la de los "códigos de reconocimiento", ya que

para el teórico italiano nosotros percibimos la -  
imagen,

"... como un mensaje referido a un -  
código dado, pero éste es el código  
perceptivo normal, que preside to--  
dos nuestros actos del pensamiento."  
(32)

. Bettetini considera, sin embargo, --  
que el problema de la analogía puede analizarse -  
como,

"... un dato que caracteriza el modo  
de significar del objeto fílmico, o  
bien, como un producto de una cier-  
ta actividad operativa; como la pues  
ta en obra de algunos códigos singu-  
larizables más allá de la manifesta-  
ción analógica estudiada." (33)

Para Umberto Eco, los códigos de re-  
conocimiento,

"... eligen ciertos rasgos del obje-  
to como los más significativos para  
el recuerdo y las futuras comunica-  
ciones (...) presiden la selección  
de las condiciones de percepción -  
que nosotros decidimos transcribir  
para realizar un signo icónico."  
(34)

Aceptar la tesis de Eco, supone aceptar que los procesos de identificación y reconocimiento de los objetos de la realidad están basados, casi exclusivamente en datos de memoria y en un -- sistema de patrones de comparación en el cual se -- fundamentarían los códigos.

El sistema de patrones de comparación parece válido para explicar el proceso de reconocimiento de formas; sin embargo, tiene algunos condicionamientos, el más importante es la limitación del propio sistema, que permite reconocer, sólo, -- una cantidad finita de objetos, dependiendo del número de patrones de comparación que se posea.

Pensar en una cantidad infinita de -- patrones, ya que se necesitaría uno por cada una -- de las formas y de las múltiples versiones que de ella pueden presentarse, (variando simplemente la orientación, el tamaño o el color de las mismas), sería complicar en exceso el sistema. Esta dificultad ha hecho que se abandone dicha teoría y se busque, en la actualidad, nuevos caminos para explicar los procesos de reconocimiento.

Los psicólogos Lindsay y Norman, -- constatan este hecho y afirman que,

"...un sistema de patrones no puede reconocer nuevas versiones de formas, para las que no tiene patrón. Los humanos pueden conse--

guirlo. En consecuencia, se necesita un sistema más poderoso y flexible para explicar las actitudes del reconocimiento humano de formas."  
(35)

Todo esto nos obligaría a retomar la teoría de los "códigos de reconocimiento" y revisar su validez.

Volviendo a la imagen del cinematógrafo y a modo de síntesis, debemos concretar una serie de puntos básicos que hemos venido tratando.

En primer lugar, subrayar que la imagen fotográfica y por ende, la del cinematógrafo, consiguen crear, bien sea por el principio de analogía o por códigos de reconocimiento, o mediante la reconstrucción de unas condiciones de percepción similares a las producidas por el referente, una imagen mental en la que se dan los rasgos necesarios para reconocer al objeto del que es imagen.

La imagen es, de todos modos, insuficiente y ambigua, por lo que no se puede pensar que la reproducción cinematográfica sustituye con idéntico valor a la realidad, ya que ésta es diferente tanto en naturaleza como en intensidad.

Por último, las imágenes del cinematógrafo tienen una serie de características gene-

rales, que subyacen en toda imagen fílmica.

Estas son:

- a) La bidimensionalidad.
- b) La semejanza con los objetos de los que es imagen.
- c) La necesidad de: 1.- crearse dentro de un marco.  
2.- fijarse en un soporte.  
3.- proyectarse sobre una pantalla.

La imagen del cinematógrafo constituiría la base del hecho cinematográfico, es decir, -- lo que,

"... concierne al registro y la reproducción de lo real por medio de imágenes animadas." (36)

#### LA IMAGEN FILMICA.

Han sido numerosas las definiciones y equiparaciones que se han hecho de la imagen filmica, algunas de ellas confundiendo, o al menos admittiendo, una lamentable tergiversación de términos.

Es fácil encontrarla identificada con el fotograma, la toma, la unidad fílmica o el plano. Considero, sin embargo, que ninguno de los - significados que más usualmente se otorgan a estos términos define correctamente a la imagen fílmica.

El fotograma es la unidad mínima que podemos físicamente aislar, es estática y desde el punto de vista cinematográfico, es inapreciable, - ya que la proyección de un sólo fotograma sería - imperceptible; por lo tanto no podemos equipararle a la imagen fílmica.

El plano es quizá el término más confuso, o que más acepciones tiene; su origen es francés, y habitualmente se utiliza para designar, o - bien una cantidad de "campo" o una cantidad de material impresionado. Esto, aunque a nivel práctico no suponga ningún problema y en el argot profesional se utilice indistintamente, a nivel de investigación teórica, crea cierto confucionismo que es necesario evitar. Utilizaré el término plano - para referirnos a la cantidad de "campo" que cap--



tamos con el objetivo de la cámara, mientras que para la cantidad de material impresionado considero -- más adecuado el de toma o unidad fílmica.

Es evidente que todos estos términos están relacionados, de alguna manera, con la imagen fílmica, pero ninguno de ellos se corresponde con -- ella, ya que la imagen no es, en esencia, ni una -- cantidad de "campo" ni de emulsión fotográfica im-- presionada.

La imagen fílmica siempre es imagen -- de algo, pero a la vez es diferente de ese algo del que es imagen, lo que la convierte en un objeto dis tinto.

Según Nicolaj Hartmann,

"..."ser objeto" significa etimológicamente, ser obyetado a un sujeto, esto es, ser echado contra, dado, -- ofrecido a un sujeto". (37)

La imagen fílmica, en cuanto que imagen, sólo existe como estímulo sensorial, es decir, como momento en el que confluye la acción proyectiva y la perceptiva, mientras que lo que, con frecuencia se ha considerado imagen fílmica (fotograma, -- plano, toma), no son más que las condiciones necesarias para producirla. Es cierto que la imagen pertenece tanto al plano como a la toma, pero es diferente de ellos y se produce, no en el soporte, sino

cuando se libera de él, es decir, cuando es proyectada en una pantalla y percibida por un receptor.

La imagen fílmica mantiene una relación de intencionalidad con los objetos de los que es imagen, lo que la convierte en un acto intencional, pudiéndose afirmar que la imagen fílmica es - un acto intencional "echado contra" el receptor.

. La imagen fílmica no difiere de la - del cinematógrafo en su naturaleza, sino en su intencionalidad y en el grado de intensidad expresiva y emocional.

Cuando el cinematógrafo se transformó en cine, las imágenes adquirieron una serie de rasgos diferenciales y un nuevo valor; pero esta modificación no se debió al hecho de que el cinematógrafo se convirtiera en cine, sino que por el contrario, fue la evolución paulatina de sus imágenes la que propició dicha metamorfosis.

Las características básicas de la - imagen fílmica son las mismas que las del cinematógrafo, ya que éstas son comunes e intrínsecas a cualquier imagen producida por el sistema de los hermanos Lumiere. Es decir, el "aparato" que nos permite "crear" imágenes en movimiento, confiere a todas ellas una serie de cualidadesespecíficas que a la vez que las determina, las permite ser lo que son, es decir, constituyen su propia - esencia.

La imagen fílmica presenta una nueva dimensión como consecuencia del lenguaje expresivo y estético adquirido por el medio. No obstante, - subyace en ella la imagen del cinematógrafo, como huella ineludible de la técnica cinematográfica.

No se puede considerar a la imagen - fílmica como producto de unas técnicas de registro a las que se las ha incorporado unos "elementos del lenguaje", sino como el resultado de la interacción entre unas "posibilidades reproductivas" y unas -- "posibilidades significativas y estéticas".

La imagen fílmica es una construcción; no existe en la naturaleza, ni en ningún otro archivo o diccionario icónico, por lo que es necesario - crearlas artificialmente, construirlas de una determinada forma que nos permita alcanzar los objetivos expresivos establecidos de antemano.

Es preciso abandonar la idea de que la imagen fílmica reproduce la realidad. La única realidad de ésta es su existencia como tal, es - decir, como acto intencional ofrecido como uni--dad expresiva, como célula de un film. Es cierto, sin embargo, que en su elaboración se utilizan objetos que tienen existencia física real, lo que - sin duda ha hecho que con frecuencia nos interese más el grado de reproductividad de la imagen y su relación con el referente que la funcionalidad expresiva y comunicativa que desempeñan dichos objetos.

Cuando la imagen fílmica existe como tal, ya no mantiene ninguna dependencia, material o formal, con los objetos que le han permitido ser lo que es. La imagen fílmica,

"... existe objetivamente como tal. Fijada en un soporte, proyectada en una pantalla, se desprende en tanto que imagen de las cosas de -- que es imagen y ya no mantiene ninguna relación con ellas. Es independiente y autónoma." (38)

Esta autonomía y falta de ligazón material entre la sustancia corpórea del material prefílmico y la insustantividad de la imagen es un rasgo poco frecuente no sólo en las artes, sino en cualquier medio de producción, ya que por ejemplo, la escultura no puede existir, ni antes ni después, sin el marmol; el artista esculpe un bloque de -- granito para hacer su obra y ésta, una vez hecha, no puede dejar de ser granito, al igual que la cerámica no puede librarse de la arcilla, es decir, de su materia prima. Sin embargo, en cine se produce un salto cualitativo y cuantitativo entre -- los objetos y su imagen.

La única "materialización" que se da de la imagen fílmica es su proyección en una pantalla y esta "materialización" es incorpórea e -- "imaginaria". En este sentido, se puede afirmar que el cine es el arte de lo ausente, de lo imaginario.

La imagen fílmica está en la base de todo hecho fílmico, que según Mitry,

"... concierne a la organización estética de esas imágenes con miras a una significación cualquiera." (39)

#### CARACTERISTICAS ESENCIALES DE LA IMAGEN FILMICA.

##### LA IMAGEN FILMICA COMO ENTE AUDIOVISUAL.

Es hora ya de dejar de considerar a la imagen fílmica, e incluso al film, como la suma de imagen y sonido y abordarlo como ente audiovisual que es.

Anteriormente vimos que Jean Mitry - definía el film como "un sistema de imágenes", lo cual, aunque en principio no es incorrecto, resulta un poco ambiguo, ya que al hablar simplemente - de imágenes, éstas son identificadas generalmente con lo visual, con la imagen "muda" del cine, olvidándonos del sonido que la acompaña.

Hoy en día, las imágenes que percibimos del cine son sonoras, lo que debería haber - hecho desaparecer la disociación entre imagen y - sonido, sin embargo, siguen existiendo viejas tendencias que mantienen, aunque de forma soterrada, la división entre lenguaje visual y sonoro.

Esto no se debe solamente a una postura más o menos consciente, o a una actitud teórica dominante, sino a una serie de circunstancias que se dieron y se dan en el fenómeno cine y que han propiciado dicha división.

Las razones más importantes son:

- a) El nacimiento "no sonoro" del cine.
- b) El rechazo y menosprecio que se produjo hacia el sonido y la errónea utilización que de él se hizo, ya que se usaba para cubrir los silencios.
- c) El mismo proceso de elaboración del film en el que primero se crea la imagen y luego el sonido.
- d) El costo de la producción de la imagen es superior al del sonido, tanto económica como artísticamente, lo que ha hecho que se tenga más en cuenta la realización de la parte visual de un film, en detrimento de la sonora.
- e) Tanto la naturaleza de la imagen y el sonido, como la de los órganos sensoriales a los que se dirigen son diferentes.
- f) La separación que de ellos han venido haciendo, de forma sistemática, los estudiosos del lenguaje cinematográfico para facilitar y simplificar sus trabajos de investigación.

Todas estas circunstancias han originado la disociación de la imagen y el sonido, lo -- que no es más que una mera abstracción.

Es cierto que esta separación puede darse a nivel de realización práctica, pero no se da a nivel expresivo, ya que a una imagen siempre la acompaña un sonido o un silencio (que es otra forma expresiva del lenguaje sonoro) y a un sonido una imagen. Cualquier variación que se haga - en uno y otro elemento, modificará el resultado - final de la interacción. El film es, por tanto, a todos los niveles (expresivos, comunicativos, - dramáticos, artísticos, etc.) audiovisual.

A nivel de análisis es posible encontrarnos en la necesidad de aislar estos dos elementos, lo que puede ser válido, siempre y cuando se tenga en cuenta la relación de dependencia que se mantiene entre ellos, pues aunque físicamente sean distintos y actúen sobre el espectador a través - de canales sensoriales diferentes, estos estímulos confluyen en el cerebro, donde se construye la imagen audiovisual final, cuyo valor no es equivalente a la suma, sino que pertenece a un estadio superior en el que alcanza, como consecuencia directa de la perfecta interacción entre imagen y el - sonido, su valor comunicativo y artístico definitivo.

Por otra parte, aunque su elaboración se realice en momentos y lugares distintos, como en el caso de un rodaje sin sonido directo, el realizador siempre tiene en cuenta este proceso de interacción y no crea sus imágenes en el - vacío, sino consciente del sonido que las va a - acompañar.

La interacción de la imagen y el sonido se obtiene mediante una serie de relaciones - que entre ellos se establecen. Estas pueden ser:

- a) En cuanto a la forma:
  - relaciones de sincronía.
  - relaciones de asincronía.
- b) En cuanto al contenido.
  - relaciones de armonía.
  - relaciones de contrapunto.

Las dos primeras corresponden a la - "forma" en que el espectador recibe la información, es decir, en sincronía cuando los sonidos que percibimos corresponden con la imagen que vemos en pan talla o por el contrario, en asincronía cuando esta correspondencia no existe.

Los otros dos tipos de relaciones dependen del contenido informativo o dramático que se transmite por cada uno de los canales (visual o sonoro) y que pueden actuar en armonía o contrapunto.

Estos cuatro tipos de relaciones, a las que llamaremos "externas", ya que generalmente se dan entre unidades sonoras y visuales ya configuradas, están sujetas a un amplio abanico de posi bilidades combinatorias no sólo entre sí, sino tam bién con las relaciones "internas" que se dan en - el seno de dichas unidades y sus elementos básicos constituyentes.



Es preciso subrayar que tanto las relaciones "internas" como las "externas" tienen un carácter de "interacción dinámica" de la que se genera una especie de "energía conductora" que encauza el devenir de la obra y homogeiniza la diversidad de elementos que en ella intervienen.

Esta interacción dinámica entre imagen y sonido es la que proporciona las cualidades expresivas y artísticas al film.

#### CARACTER DINAMICO DE LA IMAGEN FILMICA.

La imagen fílmica es esencialmente - dinámica; es un organismo vivo, fruto de la actuación de las distintas fuerzas de interacción que - la configuran como totalidad de un conjunto de elementos heterogéneos que alcanzan en su seno la integración completa y dinámica, perdiendo sus características particulares para adquirir las cualidades del "ente-fílmico".

Rudolf Arnheim afirma:

"... todo objeto visual es eminentemente dinámico(...). Estas propiedades dinámicas, inherentes a todo lo que perciben nuestros ojos, son tan fundamentales que permiten afirmar que la percepción visual consiste en la experiencia de fuerzas visuales." (40)

La concepción dinámica de la imagen -  
fílmica modifica sensiblemente los pilares en los -  
que se han apoyado, hasta ahora, las teorías cinema-  
tográficas existentes. Toda una serie de postulados  
y de principios generales que se consideraban váli-  
dos, precisan ser revisados; aspectos como el espa-  
cio, el tiempo, el movimiento, el ritmo, el montaje  
y otros que son básicos del lenguaje fílmico, adque-  
ren un nuevo significado y una nueva dimensión des-  
de esta perspectiva, lo que me lleva a insistir de  
nuevo en la urgente necesidad de abandonar la visión  
estática del cine y de sus componentes, enfoque que  
predomina todavía en casi todas las investigaciones,  
y buscar una vertiente analítica más acorde con el  
objeto de estudio.

Temo que al hablar del carácter diná-  
mico de la imagen fílmica se me tache de elemental,  
pues es algo que parece más que evidente, ya que co-  
mo muchas veces se ha afirmado, el cine es movimien-  
to, de lo que obviamente se deduce que es un objeto  
dinámico. Esto se correspondería con la concepción  
clásica de la dinámica, en la cual todos los obje-  
tos en movimiento y sólo éstos, poseían dichas pro-  
piedades. Es preciso, por ello, ser cauteloso para  
no caer en este sofisma que nos llevaría a negar -  
toda "cualidad dinámica" a cualquier objeto que no  
tuviera movimiento, como pueden ser las artes plás-  
ticas y cualquier otra que no tenga la capacidad -  
locomotora.

Este es un error bastante frecuente; incluso el propio Mitry cae en él, cuando diferencia claramente las imágenes dinámicas de las estáticas, por el simple hecho de que unas poseen movimiento y las otras no, es decir, porque unas corresponden a una toma con cámara móvil (travelling, grúa, panorámica) y las otras a una toma con cámara fija. Es evidente que en este planteamiento -- subyace la concepción clásica de la dinámica y que Mitry, a pesar de haber subrayado en numerosas ocasiones el carácter dinámico de la imagen, no ha hecho más que constatar la relación entre ésta y el movimiento.

Admite que, cuando las imágenes fílmicas se integran en un determinado contexto, se establece entre ellas una serie de relaciones dinámicas y afirma que,

"La relación entre dos imágenes, incluso estáticas, determina ya un -- cierto movimiento, aunque no sea -- más que por la oposición de sus estructuras. El paso de una a otra -- engendra una relación dinamógena que supone cierto ritmo que, evidentemente, se complica con relaciones -- de movimiento cuando las mismas imágenes son dinámicas." (41)

Esta cita puede servirnos para apostillar lo antes expuesto y para comprobar que --

dichas relaciones dinámicas se dan en el montaje - porque Mitry piensa en él como en una especie de - movimiento.

Lógicamente no comparto los criterios del teórico francés sobre este punto, ya que no considero al movimiento como la única causa de la dinámica.

· El movimiento es sin duda alguna, una de las fuerzas visuales más importantes de la experiencia humana y que predomina en el cine, sin embargo, en la dinámica de la imagen fílmica intervienen además otros factores como:

- La tensión propia de cada elemento.
- El peso específico.
- El diagrama de fuerzas.
- La deformación.
- La armonía y el equilibrio.
- El contraste.
- La composición.
- La propia dinámica de los objetos (la forma, el color, el movimiento, actúan como cualidades dinámicas de cada objeto).
- La misma experiencia visual, que es en sí misma dinámica.

La imagen fílmica es un ente dinámi-co aunque no posea movimiento "interno" o "externo", sin embargo, son prácticamente inexistentes los -

trabajos dedicados a investigar dicha cualidad. Algunos de los intentos más valiosos llevados a cabo - en este sentido, provienen de estudios realizados sobre las artes plásticas, que paradójicamente tienen una apariencia estática y no del cine, que es intrínsecamente dinámico.

Gyorgy Kepes ha elaborado una impor-- tante teoría sobre el valor dinámico de la imagen -- plástica, que es perfectamente aplicable a la fílmica, excepto en un punto, en el que sería preciso cambiar "sistema cerrado" por "sistema abierto", cualidad ésta que como ya veremos más adelante, caracteriza a la imagen fílmica.

Kepes escribe sobre la imagen plástica,

"... posee una unidad orgánica y espacial; es decir, se trata de una totalidad cuya conducta no está determinada por la de sus componentes separados, sino que las partes están - en sí mismas determinadas por la naturaleza intrínseca de la totalidad. Se trata por lo tanto, de un sistema cerrado que alcanza su unidad dinámica mediante diversos niveles de integración mediante el equilibrio, el - ritmo y la armonía." (42)

Para abordar el estudio dinámico de - la imagen fílmica, es imprescindible revisar, en pri

mer lugar, toda una serie de conceptos, como el espacio, el tiempo, el movimiento, que hasta ahora, se han venido tratando de forma aislada e independiente pues al film se le consideraba una suma de partes y no una totalidad.

La tendencia a disociar, dividir y -- aislar los elementos para su análisis es, de algún modo, una deformación de nuestras estructuras del -- pensamiento, producidas por ciertas concepciones filosóficas, pero en cuanto al lenguaje fílmico se refiere, existen además dos causas determinantes:

- a) La concepción estática de la imagen.
- b) Considerar la pantalla marco inmóvil, fijo y limitador de la imagen.

No creo necesario argumentar el primer punto, ya que esta concepción aparece de forma evidente en las teorías cinematográficas, sin embargo, sí es preciso hacer una serie de consideraciones sobre la noción de pantalla.

#### La imagen fílmica y la pantalla.

La idea clásica que se tiene de la -- pantalla es la de marco fijo e inmóvil, se la reconoce como "recipiente" anterior y vacío, que se "llena" con el espacio, tiempo y movimiento a los que contiene, actúa, por tanto, como continente de la imagen fílmica.

Esta idea condiciona extraordinariamente, tanto la naturaleza de la imagen como la del cine, lo que hace que algunos autores, como Howard Lawson, lleguen a afirmar que el cine es el lugar en el que,

"... la composición está cambiando - continuamente dentro del espacio de una pantalla normal de teatro." (43)

Otros como Stephenson y Debrix, otorgan al marco un carácter excesivamente rígido. Para ellos,

"La fragmentación del espacio (...) - se ve acentuada por la limitación de la pantalla con su bien definido "marco". En el cine la representación de la imagen es un rectángulo fijo." (44)

No estoy de acuerdo con ninguna de -- estas posturas. El marco es algo necesario, pero que desaparece tras la imagen. Comparto en algunos aspectos la idea de Franco Pecori para quien,

"La pantalla es un punto convencional en el espacio y también su inmovilidad es convencional. La distancia - entre actor y el espectador cambia de continuo, más aún, diría que no - existe en absoluto." (45)

No niego la existencia del marco, ya que gracias a él podemos estructurar y articular los elementos que constituyen la imagen, sino el rígido carácter delimitador que le atribuyen.

La división establecida por Noël -- Burch entre espacio "interno" (visible) y "externo" (imaginario) basada precisamente en la rigidez del marco, no es, por consiguiente, tan nítida como a primera vista puede parecer, sino que es un límite muy débil que llega a desaparecer debido a la cons tante interacción que entre ellos existe, al inter cambio de fuerzas y tensiones, y al continuo fluir de apariciones y desapariciones de personajes y ob jetos, ya que cuando un personaje sale del cuadro visible, no deja de existir, sino que sigue estando allí al lado, vivo, igual que antes, interactuan do o creando fuerzas espaciales y tensiones entre - uno y otro espacio, o simplemente interfiriendo o - contaminando el espacio visible.

Merleau-Ponty afirma que en la percepción,

"... al llegar a los límites del cam po visual no pasamos de la visión a la no visión; el fonógrafo que toca en la habitación contigua y que no vee expresamente, cuenta aún en mi campo visual."(46)



En la pantalla cinematográfica sucede lo mismo; el espacio "interno" y el "externo" no actúan como datos perceptivos independientes, sino como una unidad perceptual única y total.

La imagen fílmica como unidad perceptual trasciende los límites físicos de la pantalla, su "valor" es multidimensional y no depende de la cantidad de superficie rectangular blanca en que se nos muestra. Es, por tanto, necesario superar los límites convencionales de la pantalla y considerar la dinámica total del ente fílmico.

Se puede objetar que este continuo espacial no es válido, pues sólo se da a nivel perceptual. Pero ¿no es cierto que la imagen existe en tanto que es percibida? ¿por qué no, entonces, tener en cuenta el efecto que nos produce, o lo que supone para nuestro sistema de percepción?. Esto no implica, necesariamente, entrar en profundos estudios psicológicos, sino en constatar un aspecto del fenómeno, quizá poco tangible, pero no por ello menos evidente.

La imagen fílmica no se limita al marco, no sólo a nivel perceptivo, sino también a nivel creativo, ya que no son únicamente los objetos "visibles" los que constituyen la imagen como totalidad, sino que en ella se integran toda una serie de elementos "externos" o imaginarios que son actualizados por el receptor en el acto de fruición.

El realizador, por su parte, tiene que tener en cuenta todos estos elementos que actúan fuera de los límites del cuadro para conseguir los niveles narrativos, estéticos y emocionales que desea.

Para estudiar la imagen fílmica como organismo vivo, como totalidad dinámica es necesario traspasar los límites, las fronteras "ficticias" y - considerar la dinámica "total" del ente fílmico que allí se nos presenta, ya sea de forma visible o imaginaria.

La pantalla se constituye en el punto de conexión entre la mente del emisor y la del receptor.

#### El tiempo, el espacio y el movimiento.

La concepción dinámica de la imagen - fílmica nos obliga a revisar toda una serie de conceptos básicos, ya que desde los planteamientos clásicos hasta nuestros días han sufrido una importante evolución, sobre todo con la aparición de la teoría de la relatividad de Einstein, que ha sustituido la visión del espacio como recipiente "estático" de tres dimensiones que se produce a través del -- tiempo, por una noción menos "pasiva" que podríamos definirla como la "dinamización del espacio".

Desde tiempos remotos, el tiempo, el espacio y el movimiento han sido temas preferentes en las más importantes teorías filosóficas. Platón,

Aristóteles, Santo Tomás, Kant y cualquiera de los - filósofos de cierta relevancia, han abordado, en mayor o menor medida, estos puntos.

Aunque las tesis filosóficas con tintes metafísicos se encuadren dentro de la filosofía de la naturaleza, no puede desconectarse, como se pretendía, de la doctrina clásica del mundo de la física y de los avances que en este campo se producen. De todas formas, dicha desconexión ha sido - más aparente que real, ya que de una manera indirecta, los postulados de la filosofía han incidido en los caminos seguidos por la física, al igual que -- los hallazgos de ésta han servido para confirmar o desechar algunas de sus hipótesis y hacer avanzar - el pensamiento filosófico, por lo que no tiene mucho sentido intentar desligar lo uno de lo otro.

Es frecuente encontrar en las teorías cinematográficas que abordan estos temas, un enfoque puramente filosófico, desconectado de los postulados de la física que en ellos subyace. Considero, sin embargo, que los avances de la física han desempeñado un importante papel en la concepción filosófica - del tiempo, del espacio y del movimiento fílmico. Por ello, es preciso plantear esta relación en la - que se contemple la incidencia que la física ha tenido en dichos temas.

Sin necesidad de remontarnos a planteamientos lejanos, me centraré en las tesis que -

puedan incidir de una manera evidente en nuestro intento.

Concepción newtoniana del espacio y del tiempo.

Para Newton el espacio aparecía como continente inmóvil, vacío e independiente del contenido material, por lo que se podía diferenciar perfectamente la estaticidad del espacio y la movili--dad de su contenido. Esto se deriva de la acepta--ción de la tesis atomista clásica, según la cual, - el espacio es anterior a su contenido.

La idea del espacio anterior, vacío, inmóvil e independiente del contenido, es prácticamente la definición de la pantalla cinematográfica en su concepción clásica. Es precisamente en este paralelismo conceptual donde radica el origen de - las posturas teóricas más frecuentes.

El tiempo se considera como un agre--gado aparte, autónomo y homogéneo sin relación con su contenido; cualquier movimiento o acción ocupa--ba una cierta cantidad de tiempo, pero no se produ--cía ningún tipo de implicación. El tiempo era considerado con una sucesión de instantes, mientras - que el espacio era una yuxtaposición de puntos.

El movimiento implicaba a su vez un espacio y un tiempo, pero éstos eran independientes de dicho movimiento, actuaban simplemente como su - recipiente. La concepción aristotélica del tiempo

como aspecto inseparable del movimiento, fue rechazada totalmente por Isaac Barrow, para quien el -- tiempo es independiente tanto del movimiento como -- de la mente humana; para él, el tiempo, según C. -- van Fraassen,

"... no es nada más que una entidad física muy importante, algo así como la Vía Láctea." (47)

Newton mantiene, como discípulo suyo, esta idea del tiempo como algo absoluto.

Descartes había propuesto, anteriormente, el tiempo como una "cuarta dimensión", que -- se unía a las tres espaciales, con lo que anticipaba de alguna manera el universo de Laplace; pero -- hay que esperar a una fecha bastante reciente para asistir a una auténtica fusión del espacio y el -- tiempo.

Es, en 1.908, fecha posterior a la aparición del cinematógrafo, cuando Minkowski introduce esta nueva concepción, en la cual es imposible separar el espacio del tiempo, ya que éstos constituyen un continuo espacio-temporal.

El cinematógrafo surgía como la posibilidad de materializar el continuo cuatridimensional, a pesar de mostrar una imagen teóricamente bidimensional. Es curioso observar la identidad que existe entre los postulados de Minkowski y las ---

posturas subyacentes en los más avanzados teóricos - cinematográficos, que indudablemente descubren en ellos un marco, aunque no el correcto, sí al menos - el más apropiado para desarrollar sus investigaciones. Sin embargo, a pesar de considerar inseparables el espacio y el tiempo, seguiremos encontrando trabajos -- que, de hecho, analizan uno y otro como entes independientes, lo cual no es más que una falsa abstracción.

.La noción "estática" del espacio y del tiempo, cuyos orígenes se remontan a la filosofía de Parménides y su intento de demostrar el estatismo de la "realidad", no fue modificada por la teoría de Minkowski y siguió siendo defendida por James Jeans y -- Kurt Gödel.

Es, con la aparición de la teoría de - la relatividad de Einstein, cuando se transforma sensiblemente estos conceptos y se pasa a una "espacialización del tiempo", más o menos "estática", a una "temporalización del espacio", o mejor a una "dinamización espacial".

Milic Capek afirma que,

"La dinamización del espacio es aún - más conspicua en la teoría general de la relatividad en la que el tiempo-espacio se fusiona con su contenido - físico cambiante." (48)

El espacio pierde así sus características newtonianas y por consiguiente, su independencia

con relación a la materia que lo "llena", dejando de actuar como recipiente anterior y pasivo.. El tiempo también sufre el impacto de la teoría de la relatividad que le despoja de sus tres cualidades clásicas, haciendolo,

"... heterogéneo y por decirlo así,  
"polifónico" o polirrítmico." (49)

La teoría de la relatividad propone - un nuevo concepto de "ente-dinámico", en el que se - fusiona de forma indisoluble tiempo, espacio y contenido, lo que se corresponde exactamente con la cualidad esencial de la imagen fílmica.

En el cine existe otro germen relativista y es la variación constante de la relación entre la cámara que actúa como sistema de referencia y su entorno, lo que modifica continuamente el espacio, el tiempo, el movimiento, el tamaño de los objetos, - etc.

Esta noción del cine y de la imagen - fílmica nos proporciona una perspectiva de análisis más acorde con el objeto de estudio y es un camino - prácticamente inexistente en las teorías cinematográficas. Se ha hablado con mucha frecuencia -- del dinamismo del cine y han sido numerosos los -- autores que han desarrollado esta concepción, por lo que es fácil encontrar afirmaciones como la de Edgar Morin,

"... el dinamismo del film, como el -  
del sueño, trastorna los marcos del  
tiempo y el espacio." (50)

No obstante, subyace en ellos la no-  
ción clásica de la dinámica, según la cual, es una -  
manifestación del movimiento lo que les impide li-  
berarse de los rígidos parámetros espacio-temporales  
en los que se inscribe dicho movimiento. Esto les  
conduce, irremisiblemente, a las tesis newtonianas.

Abordar el estudio del espacio, del  
tiempo o del movimiento de forma independiente y -  
aislada es, lógicamente, inservible. La imagen fílmica  
es un ente dinámico al que no se le puede li-  
mitar a unas relaciones, más o menos estáticas, en-  
tre los elementos que "lleenan" su espacio durante -  
un cierto tiempo, lo que nos obliga a buscar nuevos  
parámetros más amplios y flexibles.

#### La dinámica fílmica.

La dinámica no le viene a la imagen -  
por el simple hecho de reproducir un movimiento, si-  
no también, por las relaciones entre los elementos -  
que la constituyen, por los puntos de tensión y las  
fuerzas que en ella se generan.

Gyorgy Kepes afirma que,

"La cualidad vital de la imagen es -  
generada por la tensión entre las -



fuerzas espaciales, esto es, por la lucha entre la atracción y la repulsión de los campos de estas fuerzas."  
(51)

La interacción de los distintos campos y de sus fuerzas produce una "energía vivificadora y conductora" que trasciende el marco sensorial del espectador para llegar a su nivel emocional. Esta "energía vital" es la esencia de todo arte y la que proporciona el sentido y el "alma" a la imagen fílmica.

La imagen fílmica es un sistema de -- fuerzas en equilibrio o en busca de él. Estas fuerzas no son algo que el espectador incorpore en su -- proceso de percepción, sino que existen como tales, inherentes a ella. La imagen es, como ya vimos, una construcción audiovisual en la que participan -- múltiples y heterogéneos elementos, (decorados, objetos, figuras, etc.); cada uno de ellos emite una -- cierta cantidad de energía y posee cualidades dinámicas propias. Estos elementos,

"...constituyen la fuerza visual esquemática crucial para el significado (...). Es la energía visual pura, desguarnecida". (52)

Kurt Lewin en su teoría de campo establece cierta analogía entre las fuerzas psicológicas y las fuerzas físicas. Apoyándose en el prin

cipio de inercia de Galileo, por el cual, un punto material no sometido a fuerza alguna se encuentra en reposo o en movimiento rectilíneo y uniforme, - deduce evidentemente, que,

"Cualquier cambio que se produzca en la dirección o en la velocidad o en ambas a la vez, es resultado de alguna fuerza. La fuerza es la causa del cambio." (53)

Lewin traslada esto a la psicología, lo que le obliga a definir fuerza psicológica a cualquier,

"... tendencia a actuar en una dirección determinada o a cualquier causa de actividad." (54)

Las características de estas fuerzas se definen por tres propiedades:

- a) su intensidad.
- b) su dirección.
- c) la ubicación de su punto de aplicación.

Rudolf Arnheim las denomina fuerzas perceptuales y considera que poco importa llamarlas,

"... o no "ilusiones", (...) en tan to las reconozcamos como componentes genuinos de todo lo visto (...)

sólo son "ilusiones" para quien pretende utilizar su energía para mover una máquina. Perceptual y artísticamente son plenamente reales." (55)

En el diagrama de fuerzas de la imagen, no todas ellas tienen la misma intensidad, sino que, por el contrario, existe una amplia gradación, ya que todo objeto aislado o puesto en relación con otros, introducido en un "campo referencial", emite una cantidad de energía proporcional a la importancia de las distintas funciones que cada elemento puede desempeñar en las "dimensiones" de la imagen. Esta energía se expande a su alrededor y alcanza, dependiendo de su intensidad, un determinado radio de acción.

La imagen fílmica nos muestra una - "acción" soportada por un conjunto de elementos distribuidos, jerarquizados e integrados en una unidad dinámica. Esta imagen actúa como "campo energético". En él pueden distinguirse diferentes "fuerzas espaciales", distribuidas en forma bipolar, creando polos de atracción y repulsión. Dicha dualidad es imprescindible por dos razones fundamentales:

- a) "... las fuerzas espaciales sólo - pueden ser percibidas cuando se - encuentran con fuerzas espaciales opuestas." (56)
- b) De la diferencia de potencial que se produce entre estos dos polos -

se genera la tensión dinámica de la imagen y ésta no existiría si sólo hubiera un polo.

Las fuerzas espaciales tienden hacia una configuración estable y equilibrada, imponiendo por ello una determinada organización espacial.

El equilibrio es, junto con el movimiento, uno de los factores que más importancia tiene en la dinámica fílmica.

Las razones por las que las fuerzas tienden al equilibrio son fundamentalmente dos:

- a) La propia dinámica del sistema.
- b) Los factores de compensación perceptiva.

El observador busca siempre la configuración más estable, por lo que corrige o suaviza gran parte de las irregularidades o deformaciones - que las unidades visuales puedan presentarle.

Pero no es únicamente el receptor "quien tiende hacia el equilibrio, sino que el artista, en su obra, también necesita de él y no lo hace exclusivamente porque el equilibrio pueda producir placer en el receptor sino porque,

"... es un estado buscado por las - fuerzas físicas siempre que entran en interacción en un campo, enton-

ces el esfuerzo del artista por expresar el equilibrio se manifiesta simplemente como un aspecto de una tendencia universal de la Naturaleza. Desde este punto de vista, el placer aparece como un correlato psicológico del equilibrio, no como su causa." (57)

· El equilibrio que se alcanza en la imagen fílmica es dinámico, ya que su sistema de -- fuerzas y la tensión que de él dimana, está en constante cambio y evolución, cualquier modificación que se produzca, ya sea:

- a) por un movimiento interno de los componentes (desplazamiento de algún actor u objeto móvil).
- b) por un movimiento externo (debido a una traslación del sistema referencial o cámara).
- c) por la introducción o desaparición de algún elemento (entradas o salidas de actores u objetos).

Varía de forma sustancial la relación de fuerzas y, por lo tanto, el equilibrio y su continua evolución de inestable a estable. Pero es precisamente esta incesante transformación la cualidad fundamental de todo ente dinámico y por consiguiente, de la imagen fílmica, cuya permanencia como ente fijo e inalterable se reduce a un veinticuatroavode segundo, es decir, a un fotograma. Toda duración superior a ésta supone un cambio, aunque aparentemente en la imagen todo permanezca igual e inmóvil.

El hecho de que las fuerzas estén en una constante búsqueda del equilibrio, en un proceso evolutivo que las lleva de la inestabilidad a la estabilidad, no presupone que cuando las fuerzas -- llegan a esta situación, la tensión alcanzada en -- ese momento sea nula o inexistente, sino que los -- elementos que producen dichas fuerzas (positivas o negativas, atractivas o repulsivas), tienen la misma intensidad, el mismo peso específico, lográndose con ello un "equilibrio energético" en el campo de las fuerzas visuales. Sin embargo, ese momento de equilibrio dinámico está fuertemente cargado de tensión y su valor depende de la potencia de las fuerzas en confrontación y no del equilibrio que entre ellas se haya alcanzado, ya que la tensión que ellas generan depende directamente del valor y de la articulación de sus intensidades, direcciones y puntos de aplicación.

La tensión que se produce en un sistema de fuerzas artificial, como es la imagen filmica, será siempre una tensión dirigida con magnitud y dirección propia.

Para Rudolf Arnheim esta tensión -- dirigida es,

"... una propiedad tan genuina de -- los objetos visuales como el tamaño, la forma y el color." (58)

Sobre este punto Kandinsky afirma que,

"La tensión es la fuerza inherente al elemento como tal, es sólo un componente del movimiento activo. A ello hay que añadir la dirección." (59)

Todos los elementos de una imagen es tán orquestados y jerarquizados en torno a una "fuerza motora" que desencadena la dinámica de la acción en la que deben integrarse todas las demás "energías", para configurar la totalidad que supone el ente fílmico.

La misión del autor de la imagen fílmica será crear la adecuada interacción entre las -- distintas fuerzas para conseguir una "tensión dirigida" con la dirección y magnitud (alta o baja) deseada. Por otra parte, no hay que olvidar que debe transmitirse, a través de los estímulos visuales, -- cierta cantidad de información y ésta no reside única mente,

"... en los datos representacionales, en la información ambiental o en los símbolos incluido el lenguaje, sino también en las fuerzas compositivas que existen y coexisten con la declaración visual fáctica." (60)

De ahí la importancia que en cualquier medio de expresión visual y especialmente en el cine, tienen los problemas de la composición, ya que cualquier solución que se elija va a determinar el significado de la obra y va a incidir decisivamente en el receptor. De lo que se deduce, como muy bien subraya D.A. Dondis que,

"... el contenido está intensamente - influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado." (61)

Todos los elementos que participan en la imagen tienen un peso específico y una dinámica propia; éstos se integran junto con otros en un ente dinámico, creandose numerosos focos de tensión -- que generan fuerzas de integración o desintegración, expansivas o comprensivas. Estas acciones e interacciones que se producen entre los elementos y sus fuerzas, generan una serie de "líneas imaginarias de tensión", que actúan a nivel perceptivo como "guías de atención" y dirigen la lectura de la imagen.

Las "líneas de tensión" pueden ser - dominantes o secundarias, convergentes o divergentes. Las convergentes tienden a confluir en distintos puntos "internos" de la imagen fílmica, mientras que las divergentes irradian su energía a otras unidades contiguas.



Existen otras "líneas" que podríamos considerar argumentales, pero éstas pertenecen más a la narratividad de la imagen que a la dinámica.

Este conjunto de fuerzas perceptuales, de puntos de tensión, de "líneas", de momentos de equilibrio, etc., se constituyen dentro de una - dinámica espacial en la que el espacio, el tiempo y el movimiento están indisolublemente fusionados, -- conformando el ente dinámico que supone la imagen - fílmica.

La dinamización espacial y su relación temporal.

El espacio y el tiempo son, como ya hemos visto, los pilares en los que tradicionalmente se han apoyado la mayoría de las teorías cinematográficas. Los teóricos con una concepción newtoniana de estos parámetros, han intentado con mayor o menor fortuna, inscribir en ellos cualquier principio que se relacionase con el lenguaje. Así, el tratamiento, por ejemplo, del tiempo fílmico, se ha ido desvirtuando hasta desaparecer y convertirse en el tiempo del relato, como puede muy bien comprobarse en las teorías de Noël Burch, en las que hay tal integración de ambos tiempos que es difícil saber de cual de ellos se trata.

Esto puede justificarse por la imbricación que existe entre el relato y el film, pero -

hay que ser cautos y no identificar la tipificación temporal que hace Burch como algo consustancial a las posibilidades expresivas del lenguaje fílmico, cuando, por el contrario, pertenecen a la narración en general.

El tratamiento del espacio no ha sufrido mejor fortuna y ha quedado reducido a unas ciertas cantidades de "campo", en las que se nos permite "meter" una determinada cantidad de acción.

En algunas tendencias avanzadas encontramos un esbozo del continuo cuatridimensional de Minkowski; sin embargo, no se ha elaborado una teoría sobre el mismo, sino que se acepta como algo más válido, aunque en el fondo sigan prevaleciendo las concepciones clásicas.

Ni que decir tiene que una visión de la dinámica espacio-temporal de la imagen fílmica es impensable, al menos en los teóricos más o menos relevantes de los que podamos tener noticias. Es cierto, no obstante, como ya subrayamos anteriormente, que suele encontrarse, con bastante frecuencia, el término "dinámico" cuando se habla de cine, pero siempre se refiere a la capacidad que éste tiene para reproducir el movimiento.

Hay que superar la concepción clásica del espacio y el tiempo como recipientes anteriores y externos, en los que se introducen los acontecimientos que quieren narrarse. Este plan--

teamiento no tiene consistencia ni en la teoría ni en la práctica, ya que en cine, el tiempo y el espacio fílmicos son una consecuencia directa de la propia dinámica de los acontecimientos.

El cine ha superado los límites clásicos del espacio y del tiempo, relativiza cualquier dimensión y se constituye, en la mente del espectador, en un espacio multidimensional sujeto a una constante evolución dinámica. Por consiguiente, - el espacio fílmico no es estático y anterior, sino que existe en tanto que contiene algo y es, por -- ello, la expresión de ese contenido y no su continente. No significa esto que el contenido tenga - primacía sobre el continente o la forma, ya que en este punto considero que se produce una interacción tal entre uno y otro que no tiene sentido, más que el puramente analítico, diferenciarlos, pues como muy bien afirma Galvano Della Volpe, en cine se da,

"... una funcionalidad recíproca de forma y contenido." (62)

Cada imagen tiene su propia dinámica, la que le infiere los acontecimientos que ella soporta, su distribución espacial y su temporalidad.

Es indudable que toda imagen tiene - que desarrollarse en el tiempo, pero una cosa es - que los acontecimientos necesiten un tiempo para - producirse, con lo cual este tiempo sólo existiría en función de ellos y otra muy diferente, es que -

dichos acontecimientos tengan que inscribirse en - un tiempo que existe de antemano, es decir, en una dimensión temporal independiente de ellos mismos.

En cine, el espacio y el tiempo son tremendamente relativos y variables, ya que están - fusionados de forma indisoluble a un contenido físi- co cambiante, en constante fluir, lo que constituye el principio de la dinámica fílmica que propongo.

#### CARACTER ABIERTO DE LA IMAGEN FILMICA.

La imagen fílmica es un ente autóno- mo, pero no independiente, ya que tiene que inte- grarse en una unidad superior, o en una totalidad. Es, por consiguiente, un organismo abierto e incon- cluso. Este matiz es fundamental, ya que es autó- noma en el sentido que posee vida propia y ciertas leyes de composición interna; sin embargo, no con- cluye en sí misma, sino que ha de integrarse en el film, por lo que debe configurarse siguiendo los - principios generales que rigen la totalidad orgáni- ca superior.

Jean Mitry afirma que,

"La imagen fílmica, sigue siendo, hasta en la organización de sus -- formas más equilibradas, un siste- ma 'abierto'. No debiendo bastarse a sí misma, sino justificarse y com- pletarse en la continuación que -- prepara." (63)

La imagen fílmica desempeña dos funciones fundamentales, actúa como "unidad puente" y como "unidad generadora". En la primera de ellas, interconexiona las "líneas" de fuerza y argumentales, ya sean dominantes o secundarias, que recibe de unidades anteriores con las posteriores, potenciándolas o amortiguándolas, o, simplemente, implusándolas en su fluir. Como "unidad generadora", la imagen fílmica produce nuevas "líneas" que se continuarán en unidades subsiguientes. Puede también - concluir "líneas" anteriores.

Si la imagen actuase como un sistema cerrado no podría integrarse en un sistema superior, ya que no tendría "líneas" abiertas para interconexionarse. Aparecerían como entes aislados, "pegados" unos a otros, lo que impediría la fluidez y la continuidad dinámica que exige todo film. Es, precisamente, ese carácter abierto el que permite a la imagen integrarse en un organismo superior, donde, tanto su "primer significado provisional", como su "energía potencial" adquieren su manifestación plena.

El film sí es, sin embargo, un sistema cerrado en el que no quedan "líneas" abiertas (64) a las que pueda incorporarse nuevas unidades, ya que él es en sí mismo, una totalidad orgánica - en la que todas las líneas tienen una conclusión.

El carácter abierto de la imagen fílmica incide directamente en su propia dinámica que no queda constreñida a sí misma, sino que se expande a las imágenes que la rodean y a todo su contexto fílmico. Esto es un factor determinante en el proceso creativo, ya que la "tensión dirigida" que el realizador tiene que crear no se da solamente en el "interior" de la propia imagen, como sucede en la plástica, sino que, por el contrario, se materializa en un contexto más amplio.

#### LA IMAGEN FILMICA COMO MINI-RELATO AUDIOVISUAL.

El mensaje que soporta una imagen fílmica es producto de una serie de elementos heterogéneos, distribuidos de una determinada forma. - Este complejo organismo no es el resultado del azar, ni de una elección aleatoria y arbitraria de un realizador, sino que es fruto de un laborioso proceso y de un exhaustivo estudio de las distintas posibilidades que se plantean. Es, en definitiva, una -- consecuencia directa de la elección de una solución concreta en lugar de cualquier otra. Es, por tanto, única y excluyente; ese mensaje sólo existirá así.

Si intentamos superar las múltiples comparaciones lingüísticas que se han hecho de la imagen y nos proponemos analizarla desde la función que desempeña dentro del contexto fílmico, no tendremos más remedio que aceptarla como un "fragmento" del relato fílmico, es decir, como un mini-men

saje audiovisual incompleto pero con estructura narrativa propia en la que se soporta una determinada cantidad de información.

Jean Mitry afirma que,

"... una imagen es ya por' sí misma un todo. Representa un espacio, un conjunto de cosas y de relaciones - simultaneamente percibidas. Se necesitan muchas páginas de texto para describir el contenido de un sólo plano." (65)

Es evidente que no podemos tratar a la imagen fílmica como si fuese un signo o equipararla con la palabra o con la frase como en ocasiones se ha pretendido. La imagen nos muestra una serie de hechos, de acontecimientos que no tienen el valor de signo y su descripción exigiría una -- cantidad de texto considerable. Con la particularidad de que dicha descripción tendría que ser secuencial; unos aspectos deberían ir antes que otros, mientras que en la imagen todos se nos ofrecen de -- forma simultánea e inmediata.

Gyorgy Kepes escribe que,

"Cada configuración visual encierra un texto significativo, suscita -- asociaciones de cosas, de acontecimientos; crea reacciones emocionales y conscientes."(66)

La imagen fílmica por el simple hecho de mostrarnos una serie de objetos nos transmite una cierta información, ya que dichos objetos están allí de una determinada forma, para dar cuenta de algo, - aunque sólo sea de su propia existencia.

Mitry considera que,

"... sólo existe lo 'representado' -- bajo alguna forma de representación. Ahora bien, la representación quiere decir algo, lo dice mediante lo que representa y por el modo de representarlo." (67)

Pero en cualquier representación existe una cierta intencionalidad significativa propiciada o provocada por el autor.

Roland Barthes apoya este punto, afirmando que,

"... la significación de la imagen es sin duda intencional." (68)

Aunque Barthes se refiera en este caso a la imagen fotográfica publicitaria, su aseveración puede extenderse, también, a la imagen fílmica ya que tanto en una como en otra subyace una clara - intencionalidad que de alguna manera rige todo el -- proceso de creación.



El autor dispone de un amplio repertorio de elementos y de una cantidad infinita de formas de representación; él tiene que elegir los adecuados y precisos y distribuirlos de manera que le permitan crear, lo más correctamente posible, - su mensaje audiovisual.

#### La narración en la descripción.

En el relato literario encontramos - claramente diferenciados los núcleos narrativos de los descriptivos. Estos mantienen un orden secuencial; sin embargo, en la imagen fílmica, se presentan de forma simultánea, es decir, en la misma imagen encontraremos superpuestos y fuertemente imbricados dos niveles, uno que corresponde a la descripción y otro a la narración. Esto es debido a que la imagen no es un signo como la palabra que está en lugar de, sino que, por el contrario, ella nos muestra los objetos a través de los cuales se configura la narración. Es evidente, por tanto, que la imagen fílmica al mostrar dichos objetos hace, al menos, una descripción inmediata de sus características formales. En la novela, dicha descripción nunca se superpone a la narración, sino que aparece antes o después de ésta.

La narración fílmica se apoya en - un primer nivel descriptivo del cual no puede librarse, ya que la narración es, en este caso, esclava de la descripción. Sin embargo, aunque ésta sea inevitable, queda oculta tras la propia narración que la trasciende, dando origen a "imágenes

narrativas" que son las que predominan en el cine. La imagen fílmica en sí misma y en un primer nivel no narra, simplemente muestra, por lo que es necesario la intervención de una voluntad externa que haga que las imágenes asciendan de su nivel descriptivo al narrativo.

El primer nivel supone el conjunto de elementos de todo tipo que configura el continuo audiovisual de la imagen; en él no se detecta, a priori, ninguna intencionalidad significativa, por lo que correspondería, si fuese posible aislar un nivel de otro, a la imagen del cinematógrafo - que subyace en toda imagen fílmica.

En el nivel narrativo se construye el mensaje y su significación, lo que presupone la existencia de una intencionalidad significativa y por tanto, de una voluntad externa que articule el conjunto de elementos que en ella intervienen. Este nivel está formado por todos los "rasgos" que presentan los elementos del primer nivel y que "destacan" del continuo audiovisual. Dichos "rasgos" o "aspectos informativos", significativos, emocionales, voy a denominarlos "unidades diferenciales básicas".

A modo de síntesis, considero que pueden establecerse dos niveles:

- a) Un primer nivel o nivel descriptivo, en el que - se muestran los objetos, los elementos, los personajes y sirve, por tanto, para comunicar una - información básica al espectador. No tiene una evidente intencionalidad significativa, aunque - presente una cierta significación inmediata. -- Forma el continuo, más o menos neutro de la -- imagen sobre el que se sustentará el segundo ni vel.
- b) Un segundo nivel o nivel narrativo, en el que - se precisa la decidida intervención del realiza dor para dar el salto cualitativo de la imagen meramente descriptiva a la narrativa, para lo - cual, debe articular y distribuir todos estos - elementos de una determinada forma, hacer que - los actores ejecuten su acción de una manera -- concreta, tiene que provocar y organizar las -- distintas fuerzas visuales en consonancia con - sus objetivos. Esto hace que los elementos del continuo adquieran un nuevo valor y presenten - ciertos rasgos significativos que sobresalen de dicho continuo y que forman una especie de supe\_ restructura que es la que constituye y configura el mensaje.

Podríamos "visualizar" la relación entre estos niveles comparando la imagen con un - mosaico en relieve en el que la parte que sobresa le sería el nivel narrativo y la interna el des-- criptivo. Ambas están indisolublemente unidas, - hay una continuidad total entre la parte interna y la externa, por lo que no se puede hablar de la

existencia de una línea divisoria entre uno y otro. Su distinción es, por tanto, una simple abstracción analítica que nos permite, a la hora del proceso - creativo, determinar las "unidades diferenciales - básicas" imprescindibles para hacer de ese continuo, o de esa descripción, algo narrativo con un significado concreto.

Todos estos rasgos diferenciales que existen entre un nivel y otro son los que van a -- constituir la narración fílmica y los que debe captar el espectador de forma clara y consciente, ya - que aunque el receptor percibe la imagen fílmica a través de dos canales sensoriales (la vista y el - oído), capta solamente los datos más relevantes, - mientras que el resto de la ingente cantidad de pequeños detalles y matices que configuran la imagen audiovisual, van a actuar sobre nosotros de forma - inconsciente.

#### Unidades diferenciales básicas.

Considero "unidades diferenciales - básicas" a los rasgos o aspectos informativos, significativos y emocionales que van a configurar el mensaje audiovisual y su significado. Estas no son más que una cantidad mínima de "materia" que por - sus características formales o por su contenido se diferencia del resto. Su "acción" incide directamente sobre las demás unidades y sus relaciones, y sobre la totalidad en que se inscribe por lo que - cualquier sustitución o cambio de una de estas --

"unidades" afecta al sentido total de la imagen. Una unidad puede ser un movimiento, un gesto, unos diálogos, una inflexión de voz, un objeto concreto, una determinada forma de andar, un fragmento de música, un tipo de encuadre, etc., es decir, todas y cada una de las "pinceladas" o "rasgos significativos" que destacan del continuo de la imagen fílmica y que son los que constituyen el significado del mensaje audiovisual.

Es necesario entresacar cuales son las "unidades diferenciales básicas" que constituyen el mensaje audiovisual, lo cual presenta enormes dificultades, ya que en una imagen perfectamente conseguida, los elementos y sus correspondientes fuerzas se integran íntimamente en sus niveles de actuación y las "unidades" se encuentran imbuidas por la fluidez dinámica de los acontecimientos narrados, lo que hace difícil determinar la función que cada una de ellas ha desempeñado en la configuración de dicho mensaje.

Existe, de todos modos, un grado diferencial mínimo a partir del cual la naturaleza e intensidad de las unidades es diferenciable.

No se debe identificar las "unidades" con los signos del tercer mensaje de Barthes o con los connotadores, ya que éstas son algunas de las funciones que una "unidad" puede desempeñar. Las "unidades diferenciales básicas" no corresponden a una cierta función, sino a un cierto

"material" básico e imprescindible para la correcta elaboración del mensaje; éste puede desempeñar distintas funciones, ya sean denotativas, connotativas, informativas, de tensión o distensión, etc. Por lo que la semejanza que puede existir entre los connotadores barthianos y las "unidades" es más circunstancial y aparente que real, y se debe fundamentalmente a la identidad entre la función connotativa que puede desempeñar cualquier "unidad" y dichos connotadores. Hay que resaltar, por lo tanto, que la unidad actúa en un área mucho más amplio, en el que cabe cualquier función.

No obstante, aunque las "unidades" sean diferenciables tanto cualitativamente como por la función que desempeñan, se encuentran fuertemente imbricadas en su continuo dinámico, siendo su significado último una consecuencia, no de la adición de cada una de ellas, sino de su interacción, pues como ya subrayamos, la sustitución de una "unidad diferencial" por otra o la introducción de una nueva, modifica sensiblemente el valor de la totalidad y el sentido de las relaciones que entre éstas existen.

Las "unidades diferenciales básicas" se pueden catalogar teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- a) Su carácter dominante, que le vendrá dado por su propia cualidad y por los objetivos informativos, emocionales o estéticos que deba alcanzar.

b) La función que desempeñan dentro de un contexto.  
(Primaria o secundaria).

c) Su valor que puede ser:

- Único o mediato, es decir, cuando la unidad se agota en sí misma y no tiene una consecuencia posterior, más allá de posibilitar la continuidad narrativo-dramática de la historia.
- Doble o no mediato, cuando la unidad no se agota en sí misma, sino que su valor último aparece en otra parte. Es lo que Barthes llama -- "alma" de toda función,

"... que permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte en otro nivel." (69)

Por consiguiente, todas las "unidades diferenciales" desempeñan alguna función en el relato fílmico y actuarán de forma inmediata o lejana sobre la acción.

Las "unidades diferenciales básicas" están inmersas en una "red intersticial" que une e interconexiona unas con otras, que actúa como elemento integrador y homogeneizador y está constituida por el continuo visual de la imagen, en el que estas "unidades" claramente significativas destacan y sobresalen.

La red en la que se sustentan las "unidades" está formada por el conjunto de "espa-

cios vacíos" que constituyen el continuo audiovisual de la imagen fílmica; estos "espacios" aportan, también, cierta cantidad de información, que si bien es cierto, en muchas ocasiones, no es percibida a nivel consciente por el espectador, no deja, por ello de desempeñar una importante función emocional.

Estableciendo un paralelismo, si es que es posible, entre el relato literario y el mensaje audiovisual, el "continuo" estaría formado por el conjunto de "funciones catálisis" y de "indicios", - con la peculiaridad de que esta "red" tiene un carácter de simultaneidad, que en la literatura no posee, ya que aquí no rellena "espacios narrativos" vacíos, sino que es el propio "espacio" de la narración en el que se "insertan" las "unidades diferenciales básicas".

#### DIMENSIONES DE LA IMAGEN FILMICA.

La imagen fílmica puede manifestarse en tres sentidos: narrativo o informativo, dramático o emocional y estético.

Todos los elementos que en ella participan, ya sean personas u objetos, tienen la posibilidad de actuar en todas, o en algunas de estas dimensiones y adquirir un determinado valor en cada una de ellas. Es evidente que aunque estas dimensiones puedan darse con carácter de simultaneidad, esto no implica que todas ellas tengan idéntico valor.



El realizador es el que establece y determina el carácter dominante de una imagen, que dependerá directamente del papel que tenga que desempeñar en el contexto en que va a ser introducida. Así, en un spot publicitario de productos de belleza, la dimensión estética predominará sobre las demás, con lo que habrá que articular, en este sentido, los elementos que en ella participan y -- las propiedades expresivas del lenguaje fílmico.

El hecho de que una de las dimensiones predomine sobre las otras, no significa que éstas no existan, sino que su importancia en la imagen es menor, y esto se debe simplemente a que ha sido elaborada para desempeñar una determinada función en un contexto concreto, por lo que su manifestación se orientará más hacia un sentido que hacia otro. El carácter dominante de una imagen es una consecuencia del tipo de "unidades diferenciales" elegidas y de su articulación.

Las dimensiones de la imagen fílmica no deben confundirse con categorías o niveles -- internos, independientes y aislables, sino que éstas son manifestaciones indisociables de una misma cosa.

Visualicemos estas afirmaciones a -- través de un ejemplo: la imagen de un reloj de pared.

Esta imagen tiene tres valores diferentes, uno por cada una de dichas dimensiones. - Así, por el simple hecho de su presencia, nos transmite una cierta cantidad de información, ya que nos comunica de forma inmediata la hora que es, aparte de otros datos relacionados con la época en que se desarrolla la historia, el nivel social de los poseedores del reloj, etc.; por consiguiente, desempeña una función informativa doble, una puramente narrativa, que sería la hora que marca, suponiendo -- que éste sea un dato fundamental para el desarrollo de la historia y otra "indicial", que constituiría parte de la atmósfera en que se desarrolla el relato.

Dependiendo del "como" haya sido filmado este reloj, es decir, el encuadre, el tipo de plano, la iluminación, etc., la imagen puede adquirir un valor estético o dramático. Si de antemano el espectador sabe que a una determinada hora se -- producirá una catástrofe, cuando aparezca el reloj, su imagen actuará como un elemento fuertemente emocional del que dimanarán distintas "líneas" de tensión; este carácter predominará sobre las demás dimensiones. A veces es necesario sacrificar alguna de ellas para poder alcanzar el valor deseado en -- las otras; en el ejemplo anterior, si la imagen del reloj tiene que tener un carácter dramático, es evidente que la dimensión estética se verá reducida, o en el mejor de los casos, reconducida hacia una funcionalidad dramática. Así, los encuadres, la iluminación, el tipo de plano, etc. estarán en fun-

ción del grado de tensión emocional que se pretenda conseguir.

Lo ideal es armonizar y equilibrar - estas tres dimensiones, teniendo siempre en cuenta la misión que tienen que cumplir en el contexto -- fílmico.

El realizador establece el carácter de cada una de las imágenes que van a componer su - film mediante el análisis exhaustivo del texto pre-fílmico; ésto le servirá para elegir y articular -- adecuadamente tanto los elementos prefílmicos como los del lenguaje, que necesita para alcanzar sus objetivos expresivos.

#### LA IMAGEN PREFILMICA.

Considero imagen prefílmica a la imagen que se crea en la mente del realizador y que actúa como molde o como imagen guía en distintas etapas del proceso creativo.

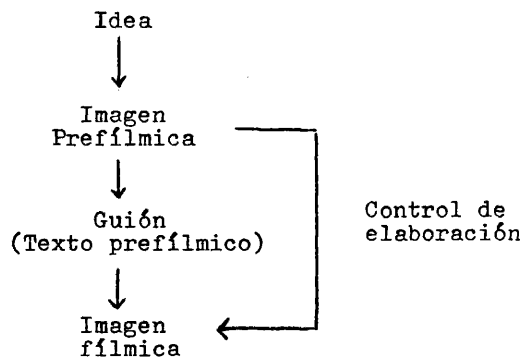
La diferencia fundamental entre una imagen prefílmica y una simple imagen mental, radica en que la primera presenta una serie de rasgos - que podríamos considerar específicamente fílmicos, aparece encuadrada, iluminada, compuesta en un determinado tipo de plano, etc., es decir, posee, en definitiva, una configuración semejante a la que tendría en la pantalla cinematográfica.

El realizador va creando su film, - utilizando estas imágenes como modelos. En el proceso de elaboración debe "trasladarlas" al resto - de los componentes del equipo, para que puedan aunar sus voluntades creativas en la consecución de la imagen fílmica. Por consiguiente, la imagen -- prefílmica no es más que una construcción mental - con unas cualidades específicas, que sirve de orientación y de punto de conexión entre las distintas mentes que participan en la realización del film.

La importancia de estas imágenes no se fundamenta en la disposición de rasgos de pertenencia cinematográfica que les diferencie de otras

construcciones mentales, sino en la función que desempeñan a lo largo del proceso creativo.

El film tiene su origen más remoto - en una simple idea; ésta se va perfilando y enriqueciendo hasta concretarse, poco a poco, en una imagen prefilmica, que posteriormente se "materializará" en forma literaria, en un guión o relato prefilmico.



Como ya iremos viendo a lo largo de este trabajo, la actuación de las imágenes prefílmicas se extiende a todas las etapas anteriores a la consecución de las imágenes fílmicas, ya que hasta ese momento, este es el único "material" de que disponemos y será el que marcará las pautas de la creación artística.

Hay quien puede alegar que esto no es cierto, pues generalmente disponemos de un guión

como material básico e idóneo para construir un - film, pero ¿qué es el guión, sino la transcripción literaria del conjunto de imágenes prefílmicas que se han ido formando en la mente del autor?; si fue se posible realizar una película por una sola persona, en un corto espacio de tiempo, se podría pasar directamente de la concepción de imágenes prefílmicas a su concreción en imágenes fílmicas.

. Podemos deducir de esto que la existencia del guión obedece más a razones circunstanciales, motivadas por la complejidad del proceso - de elaboración de un film, que a razones estrictamente artísticas. Las imágenes prefílmicas son un producto mental del lenguaje fílmico.

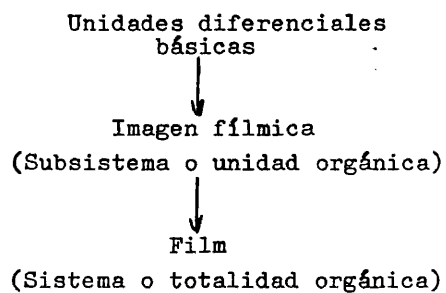
## LA IMAGEN FILMICA Y EL FILM.

### Función e integración.

Todas y cada una de las imágenes que participan en un film tienen una determinada función que desempeñar. Están allí por algo y para algo, su existencia no es aleatoria.

Según la definición de Mitry, la imagen fílmica es una unidad que se integra en un sistema (el film). En mi anterior análisis, desde una -- perspectiva más reducida, dicha imagen aparecía como sistema, como totalidad en la que participaban y se fusionaban una serie de "unidades diferenciales básicas". Ahora, desde esta nueva vertiente, la imagen deja de actuar como sistema para hacerlo como unidad.

En un esquema de menor a mayor podríamos distribuir estos elementos de la siguiente forma:



Las imágenes fílmicas son las "unidades orgánicas mínimas", o células (Eisenstein), que podemos aislar y diferenciar en el contexto -- fílmico. Ellas actúan como pequeñas piezas de un puzzle y son imprescindibles e insustituibles para completar adecuadamente el relato; así, las imágenes se van uniendo unas a otras e interconexionando sus distintas "líneas", haciendo del film una -- totalidad orgánica.

La imagen es una consecuencia directa de las "unidades" que la constituyen y ellas -- han sido elegidas por el realizador, teniendo en -- cuenta dos aspectos fundamentales: la función narrativa-dramática que tiene que desempeñar y la necesidad de su integración en una unidad superior. En otras palabras, cuando el realizador selecciona y determina un encuadre, (unidad diferencial), lo hace no sólo en función de sus cualidades expresivas, sino también en consideración al encuadre anterior y posterior, entre los que se tiene que integrar de forma inmediata. De esto surgen algunas "exigencias" de la realización fílmica, como el -- campo-contracampo, la regla de los 30º, la diferenciación de planos consecutivos, la modificación -- del tiro de cámara, etc. Por lo tanto, no consiste simplemente en interconexionar las "líneas" fundamentales de la imagen, sino de "poner en rela--ción" determinadas "unidades diferenciales".



La integración e interacción de una imagen con otra no se produce a nivel de imagen como totalidad o como subsistema, sino a nivel de -- "unidades diferenciales". El grado de integración depende de la cantidad de "unidades" entre las que se puedan establecer algún tipo de relación, ya -- sea de continuidad o discontinuidad, de armonía o contrapunto, de consecuencia o causalidad, de efecto, etc.

Estas relaciones se dan a dos niveles: entre las unidades que componen el film y entre éstas y la totalidad. Todorov escribe sobre este punto que,

"... el sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad." (70)

La integración de un conjunto de -- unidades inferiores en un organismo superior no es uniforme y homogénea, sino que existen distintos niveles y grados de integración. Cada unidad en su nivel va a tener su grado de integración correspondeniente.

El proceso de integración dinámica se lleva a cabo gracias a la acción de las diversas "líneas" conductoras y a sus correspondientes fuerzas que permiten construir la estructura --

narrativo-dramática del film, conexionando e interconexionando los múltiples y heterogéneos elementos y "unidades" que en él participan.

La necesidad de integración de las unidades fílmicas son, en principio, una consecuencia directa de su anterior fragmentación, ya que todo lo que fue en algún momento separado debe ser -unido, aunque sea en otro nivel. Esto hace que las imágenes al integrarse en el film adquieran un valor y unas características que por sí mismas, es decir, de forma aislada, no poseían.

El proceso de integración es un proceso que se ha tenido presente a lo largo de todas las etapas anteriores a la elaboración de las diferentes unidades fílmicas; pero que, sin embargo, se lleva físicamente a cabo después de su consecución, en la etapa de montaje. Dicho proceso constituye -un salto cualitativo y cuantitativo en la creación del film, ya que pasamos a configurar una totalidad orgánica, con unas características propias y específicas, diferentes en gran medida de las que tienen las unidades orgánicas menores que la constituyen. Dependiendo de la adecuada integración de todas y cada una de dichas unidades, el film alcanzará un -mayor o menor grado de equilibrio dinámico y de --coherencia orgánica.

Paralelamente a la construcción física del film, se va creando una especie de "estructura energética", de correlato emocional, que tras-

ciende los límites argumentales del film para llegar al espectador. Esta "energía" es generada por la -- propia lógica de los acontecimientos, por la diferencia de potencial que se crea entre los polos opues-- tos del relato, por los puntos de tensión y disten-- sión emocional que hay en él, etc. El film, no sólo transmite una información, sino también una "energía".

#### EL RELATO Y EL FILM.

El film es un medio de expresión esencialmente narrativo y, al igual que la novela, supone un relato.

"Un relato tiene un principio y un fin; ésto lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo 'real'." (71)

El relato es un conjunto de acontecimientos que se han agrupado y ordenado de acuerdo con dos principios básicos:

- a) La lógica de los propios acontecimientos.
- b) La especificidad narrativa del medio en que van a ser soportados.

El relato, por el hecho de serlo, no es real, sino imaginario, ya que aunque en él se cuenten acontecimientos reales, éstos han tenido que "ser antes", en el pasado, para que ahora puedan ser relato, con lo cual dichos acontecimientos no tienen "aquí y ahora" existencia real. Laffay escribe,

"... los acontecimientos de un relato se distinguen del mundo en que tienen a priori un sentido aunque al principio no sepamos cual." (72)

El film se identifica con la novela en su fin primordial, es decir, en narrar historias. Howard Lawson mantiene que,

"La narración de un argumento como - sistema de acontecimientos que ya - han ocurrido, se halla intrínsecamente en la forma de la novela".(73)

Esto ha hecho que se compare con demasiada frecuencia, el cine con la literatura.

Cuando nació el cine, la literatura, con una tradición milenaria, poseía a diferencia del nuevo medio, formas de expresión muy desarrolladas, mientras que éste último tenía que crearse las suyas.

El hecho de que el nuevo lenguaje se gestara en el seno de un contexto artístico cuyo -- origen se remontaba prácticamente al del hombre, hizo que se afirmase, con cierta ligereza, que las - flamantes "formas" narrativas del cine eran una mera copia de las literarias y especialmente de la novela. Esto incitó a numerosos estudiosos a compa--rar el cine con la literatura y a encaminar sus trabajos en este sentido, llegando a obtener curiosas conclusiones.

Los teóricos del precinema, Henri - Agel, Etienne Fuzellier, Paul Leglise y otros, encontraron en los clásicos griegos construcciones

-- que hoy consideramos cinematográficas. Pero es, sobre todo, en la novela realista decimonónica, el melodrama del siglo XIX y el teatro popular, donde éstos hallaron mayor cantidad de elementos y de "formas" narrativas con características similares - a las que se dan en el cine.

Henri Agel afirma,

"... la mayor parte de los elementos del lenguaje empleado por el séptimo arte existía ya de otra forma en las literaturas antiguas y con más razón, en la literatura que va del siglo XI a nuestros días." (74)

F.D. MacConnell en El cine y la imaginación romántica escribe,

"Hoy día es una práctica relativamente común (...) encontrar, en los poemas narrativos o en las novelas decimonónicas, pasajes y escenas - 'cinematográficas'." (75)

Pero no son únicamente gentes de letras las que mantienen esta postura; incluso el propio Eisenstein contribuyó en este sentido con dos - trabajos, "La estructura del film" (1.939), y "Dickens, Griffith y el film de hoy" (1.944).

En el primero de ellos pretende hacer un estudio de la estructura narrativa del film, para lo cual, en lugar de analizarla en sí misma, toma como referencia las construcciones literarias, lo que ya es bastante significativo y coteja algunas de las utilizadas por Tolstoy, Zola o Maupassant, en las -- que encuentra una cierta identidad en cuanto a los - métodos de composición.

En el segundo trabajo subraya, de -- forma más evidente, la "indiscutible" influencia que tuvo la literatura en la génesis del lenguaje cinematográfico. Eisenstein llega a este punto a través de dos diferentes caminos: el análisis de determinados pasajes de Oliver Twist y las propias confesiones de Griffith.

El teórico y director ruso descubre numerosos puntos en común entre Dickens y Griffith, no sólo a nivel narrativo, sino también en la habilidad del relato, en el tipo de personajes, en el - mundo extraordinario y fantástico que crea de lo - cotidiano, donde la bondad y los sentimientos se - mezclan con la degradación. Para constatar ésto, permítaseme reproducir un párrafo del trabajo de - Eisenstein, que es suficientemente elocuente:

"... si en los ejemplos anteriores citados hemos encontrado prototi--pos de las características de exposición y montaje de Griffith, vale la pena que sigamos leyendo Oliver

Twist y hallaremos otro método de -  
montaje típico de Griffith el méto-  
do de un montaje porgresista de es-  
cenas paralelas intercaladas unas -  
con otras." (76)

Parece, pues, evidente la influencia  
de la narrativa dickensiana en Griffith, y como con  
secuencia en el cine; sin embargo, desde mi punto -  
de vista, ésto no quiere decir que gracias a ella -  
el cine haya adquirido su lenguaje.

El aspecto que a Eisenstein le pare-  
ce más significativo en esta comparación es la apa-  
rición del montaje paralelo en el cine, del cual es  
cribe que,

"... Griffith llegó al montaje a tra-  
vés del método de la acción parale-  
la y la idea de la acción paralela  
se la inspiró Dickens."

Esto no es que sea un descubrimiento  
de Eisenstein, ya que el propio Griffith confiesa -  
que en 1.908 esgrimió este argumento ante la intran-  
sigencia de los dirigentes de la Biograph, que no -  
aceptaban la incorporación del montaje paralelo en  
"After Many Years", ya que no comprendían como era  
posible dar un salto tan grande en la narración -  
(Enoch Arden en una isla desierta, mientras que su  
esposa espera su regreso), sin que el espectador se  
pierda, a lo cual Griffith repuso que,



"... si Dickens había utilizado este procedimiento narrativo, él también podía hacerlo, porque la literatura y el cine tienen elementos narrativos comunes." (78)

Es preciso puntualizar, sin embargo, que Dickens no es el inventor de la acción paralela, pues construcciones semejantes se encuentran en la narrativa de Tolstoy, Balzac, Dumas y en casi todos los novelitas, ya que es una forma corriente y obligada cuando existen en el relato numerosos personajes, o varias acciones que transcurren al mismo tiempo en diferentes lugares. Considerar, por otra parte, a Griffith como el primer realizador que introduce esta forma narrativa, tampoco es muy correcto, pues en obras anteriores de pioneros a los que no se les conoce una influencia directa de Dickens, existen ya, aunque de forma velada, construcciones similares; por ejemplo, las persecuciones de los ingleses o la obra de Willianson, - "Attack on a China Mission", que data de 1.900 y de una manera mucho más evidente, en "Vida de un bombero americano" y en "Asalto y robo de un tren", - ambas de Edwin S. Porter, realizadas en 1.902 y 1.903 respectivamente.

Griffith, aunque fuese gran admirador de Dickens y ávido lector de sus obras, es más que probable que no reparase, al menos en un principio, en las estructuras narrativas de las mismas, ya que para ello se requiere cierto detenimiento y

estudio y no una simple lectura superficial. Entonces, ¿cómo llegó Griffith al montaje paralelo?. El proceso pudo ser el siguiente: ante las propias exigencias de la historia que Griffith tenía que contar, era imprescindible recurrir a una construcción en paralelo. Sin embargo esta solución presentaba ciertos riesgos, ya que no era una forma de lenguaje totalmente incorporada y asimilada por el espectador de cine, aunque ya se hubiera utilizado en alguna ocasión. Por ello, necesitando constatar su validez y funcionamiento, buscó en un medio esencialmente narrativo y con una enorme tradición, es decir, en la novela y comprobó su existencia, lo que le sirvió para asegurarse de su eficacia. Pero esta forma narrativa él la poseía anteriormente, como "figura del pensamiento", lo que le permitió identificarla en la novela.

Jean Mitry refiriéndose a los procesos por los cuales se llega a una determinada construcción narrativa, escribe,

"El primer director que creó una metáfora visual (...) no se preguntó de qué manera necesitaba conjugar sus imágenes para construir lo que sería el equivalente de una metáfora, pero, teniendo que expresar algo de una cierta manera, estructuró su film en consecuencia; -- conjugó intuitivamente ciertas imágenes, compuso ciertas relaciones y,

hecho ésto, pudo observarse que se trataba de una metáfora." (79)

Es indudable que existe a nivel formal, cierta similitud entre las construcciones que se dan en el cine y las de la novela, pero ésto es debido a que ambas son producto del "pensamiento narrativo" del hombre, por lo que sería más correcto hablar de coincidencia que de influencia.

Los teóricos del precinema encontraron, sin duda alguna, numerosas analogías, lo que les lleva a establecer una relación de causalidad entre la literatura y el cine; pero estas "coincidencias" se dan, aunque a un nivel más elemental, en cualquier manifestación humana, ya sea artística, cultural o simplemente comunicativa.

Si analizásemos la pintura, el folklore, los rituales, las canciones populares o escuchamos atentamente la historia contada por una anciana campesina, que jamás ha oído hablar de estructuras narrativas, de melodramas o de novela --realista, y que incluso no sabe leer, nos estremeceremos al comprobar cómo aparecen también descripciones paralelas, efectos de montaje, alternancia y diversidad de planos y otras muchas figuras que hoy consideramos puramente cinematográficas.

El hombre tiene una especial capacidad para narrar historias, para ordenar y jerarquizar los acontecimientos y trasladarlos a otros --

individuos a través de los distintos medios de expresión que están a su alcance. Esta capacidad se ha venido manifestando y desarrollando en todos los lenguajes que el hombre ha conocido a lo largo de su historia, desde el gestual al de la imagen, pasando por el fónico, los ideogramas, el fonético, etc.

La mente humana tiene una serie de "figuras de pensamiento", a las que da forma a través de las múltiples posibilidades expresivas que le ofrecen los distintos lenguajes. Estas figuras no han sido creadas por los lenguajes, como en algún caso se ha llegado a afirmar, ya que las "formas del lenguaje" surgieron de la necesidad expresiva del hombre y no al revés.

El lenguaje proporciona los cauces necesarios para que el hombre pueda transmitir sus pensamientos.

Jean Mitry considera que el lenguaje,

"Siendo una manera de traducir las modalidades del pensamiento, (...) se refiere necesariamente a las estructuras mentales que las organizan, es decir, a las operaciones del espíritu que consisten en concebir, juzgar, razonar, ordenar, según relaciones de analogía, consecuencia o causalidad." (80)

El lenguaje posibilita y perfecciona la expresión, pero también es cierto que la condiciona y la contamina, imponiéndole determinados moldes y generando "construcciones mentales" más características de las habituales formas del lenguaje -- que de las del pensamiento original.

Las construcciones mentales presentan un carácter dinámico, por lo que evolucionan y se modifican constantemente, obedeciendo las exigencias -- comunicativas del hombre y las tendencias estéticas o artísticas que sobre él actúan.

Tanto la novela como el film han permitido fijar, de manera clara, las "estructuras narrativas mentales", lo que ha hecho factible su estudio.

Comparto la tesis chomskyana, según la cual la estructura profunda del lenguaje es biológicamente innata, por lo que el origen de estas "construcciones" no debemos buscarlo ni en la literatura ni en el cine, sino en la mente humana, es decir, en el pensamiento narrativo; por consiguiente no es adecuado mantener que el lenguaje del cine debe sus posibilidades narrativas a la litera--tura.

Cada medio tiene sus cualidades expresivas propias y en este caso, son sustancialmente diferentes. Ya vimos con cierta amplitud, pues dedicamos un capítulo a la semiótica y el cine,

las dificultades que surgen a la hora de comparar la imagen fílmica con el signo; ahora desde una - óptica más amplia, detectamos nuevos problemas al intentar equiparar el relato fílmico con el literario.

Haciendo una amplia enumeración de dichos problemas, nos encontramos con:

- a) La diferencia existente entre la imagen (elemento narrativo básico del relato fílmico) y la palabra (elemento narrativo básico del - relato literario).
- b) El relato literario puede darse - en distintos tiempos verbales (futuro, presente, pasado) mientras que el relato fílmico sólo existe en presente, es decir, la acción se produce en ese momento. El héroe va o viene, pero nunca fue o vino.
- c) El film tiene que apoyarse inevitablemente en objetos visuales, - mientras que en la novela se utiliza con toda naturalidad y como un elemento más de la narración, elementos subjetivos e invisibles como son los pensamientos y las -- sensaciones de los personajes.
- d) En la novela es factible narrar en primera persona, lo cual es im posible en cine.

Es evidente que la cualidad más importante que separa la novela del cine, es la diferencia que hay entre sus elementos constitutivos, (imagen y palabra), ya que las otras son, sin du-da, una consecuencia de ésta.

En contra de la Denkpsychologie y - de la Escuela de Würzburg, (especialmente de Bühler y Selz) consideró que el pensamiento se constituye en imágenes, tesis que defienden Beltran Russell, Jean Paul Sartre y Jean Mitry. Estas pueden ser generadas por otras imágenes o por palabras, ya que,

"... la asociación entre palabra e imagen se efectúa automáticamente en un espíritu cultivado, evocando toda palabra a la imagen y toda imagen a la palabra." (81)

Existe, sin embargo, una gran diferencia entre la imagen mental provocada por una imagen y la provocada por una palabra. Así, mientras el lector de una novela crea sus propias imágenes, con un significado concreto, el espectador de cine recibe ya una imagen que él sólo puede complementar e - interpretar, pero no crear. De lo que se deduce - que las imágenes que genera una novela pueden ser variables de un lector a otro; por el contrario, - las imágenes fílmicas son fijas y concretas para - todos los espectadores, aunque su interpretación - puede ser diferente. Es fácil comprobar que entre la imagen fílmica y la literaria, no existe ninguna

relación, lo que impide cualquier comparación entre ellas. No obstante, y en un esfuerzo por encontrar el eslabón perdido que les permita encadenar el cine a la literatura, ha habido intentos de cotejar - las construcciones narrativas de la novela con las del texto pre-fílmico o guión. Esto, a primera vista, puede parecer factible, ya que ambos comparten un mismo soporte (la palabra) y aparentemente, un mismo lenguaje (literario). Sin embargo, ya veremos en su momento que esto no es así y que tanto - en la concepción como en la creación de uno y de otro texto, rigen planteamientos diferentes, lo que impide su comparación sin más.

Estas son algunas de las diferencias más significativas que se dan entre la literatura y el cine y pienso que son razones suficientes para abandonar de una vez por todas esa obsesiva manía de comparar la novela y el film, en busca de ocultas dependencias del uno hacia el otro, por el simple hecho de que ambos medios sean narrativos.

Manteniendo esta postura corremos - el riesgo de contaminar y desvirtuar la autonomía y la especificidad expresiva de cada uno de ellos, lo cual no les beneficia en absoluto. Es indudable, y no intento demostrar lo contrario, que entre el cine y la literatura ha habido y hay una cierta influencia, pero ésta es mutua, y no es mucho más que la que puede existir entre el cine y las otras artes, ya que,



"Al artista cinematográfico (...) le afectan las experiencias de las otras artes, porque forman parte de su herencia, su conciencia de sí mismo y del mundo que lo rodea." (82)

Por consiguiente, la semejanza tanto formal como de contenido, que detectamos entre estos dos medios, no se debe, en la mayoría de los casos, a una acción directa de uno sobre otro, sino a múltiples factores como pueden ser el contexto socio-cultural, las corrientes ideológicas, o las tendencias del gusto, en que se encuentran inmersos y comparten no sólo el cine y la literatura, sino la totalidad de las actividades artísticas.

#### EL RELATO FILMICO.

El conjunto de hechos y acontecimientos narrados por un film constituyen el relato fílmico. Este es siempre irreal; incluso en una retransmisión en directo, el acontecimiento sólo es real en el lugar donde se está produciendo, pero no lo es en la pantalla, ya que cualquier hecho o relato, por verídico que sea, adquiere al narrarlo en imágenes - un cierto grado de irrealidad.

El relato fílmico se construye mediante la articulación de imágenes y sonidos que envían al receptor, en forma de pequeños mensajes audiovisuales, la información suficiente para que éste pueda comprenderlo. El carácter secuencial, tanto del film como del relato, hace que no pueda presentarse de forma inmediata y total, sino que necesite producirse a través del tiempo, mediante imágenes audiovisuales "excluyentes".

El cine es un medio eminentemente narrativo y hablar de narración implica la presencia de un autor que elija, valore y ordene el conjunto de acontecimientos que constituye el relato.

Georgy Lukács diferenciaba entre - narración y la descripción, afirmando que,

"... la narración distingue y agrupa; la descripción pone al mismo nivel todas las cosas." (83)

Admito la teoría de Lukács, ya que - considero que el que narra una historia participa - de alguna manera en ella, mientras que el que describe, simplemente observa.

En el cine de ficción, la intervención del realizador en el proceso de elaboración -- técnico-artístico, es imprescindible. Por ello, como parte de nuestra investigación está basada en el intento de seguir los pasos que lleva a cabo el autor en su proceso creativo, lo que a veces condiciona nuestro enfoque y dificulta la sistematización - del trabajo, concebiremos en este caso la elaboración del relato fílmico, como una construcción regida, o más o menos orientada, por los efectos que debe producir en el espectador y de los que el realizador tiene que ser totalmente consciente.

El relato, por el simple hecho de - serlo, presenta una cierta forma narrativa, que permite que los acontecimientos se produzcan y se desarrollen. Anteriormente vimos que estas construcciones eran una "materialización" de las estructuras mentales del "pensamiento narrativo".

Como principio aceptaremos que el - relato fílmico no existe libremente en la naturaleza, ni tampoco es fruto de la genialidad incontro-

lada del artista, sino que es el resultado de un complejo proceso creativo, basado en el conocimiento de las posibilidades técnico-artísticas del medio, y en el análisis y estudio de la materia prima.

En todo relato se puede distinguir un conjunto de unidades articuladas e integradas, siguiendo unas determinadas reglas. Barthes afirma - que,

"... nadie puede combinar (producir) un relato sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas."  
(84)

Tanto los formalistas rusos que propusieron el análisis de las unidades y reglas que rigen la producción de los relatos, como los estructuralistas franceses, preocupados por el mismo problema, han llevado a cabo una serie de valiosos trabajos sobre la novela y el cuento. Si bien es cierto que estos estudios no pueden aplicarse al relato fílmico, debido a las consustanciales diferencias que existen entre uno y otro, sí sirven para orientarnos.

De todos modos, intentar abordar el estudio de la estructura narrativo-dramático del relato fílmico y detectar cuales son las unidades que lo componen y sus niveles de actuación, y las leyes que rigen el sistema, presenta grandes dificultades; no obstante, profundizar en su análisis

es una labor ineludible a la hora de marcar los principios generales que han de regir la realización -- fílmica.

Estructura narrativa del relato fílmico.

El primer problema que nos encontramos al abordar el estudio del relato fílmico es la ingente cantidad de films que existen y las infinitas formas que éstos presentan. Sin embargo, no -- hay que olvidar que es la construcción narrativo-dramática y no su "forma expresiva", ni su contenido lo que pretendemos analizar.

En todos los films subyace una estructura que se puede examinar y agrupar con otras, según sus puntos comunes, al igual que se clasifican en géneros y subgéneros los innumerables contenidos fílmicos.

Diferencio, por consiguiente, tres -- niveles dentro del film:

- a) Una estructura narrativa interna, consecuencia de la ordenación de los acontecimientos del relato.
- b) Un contenido, es decir, el valor expresivo y dramático de dichos -- acontecimientos.
- c) Una forma expresiva originada por los acontecimientos y su estructura

narrativa y modulada por el realizador a través de su ideología, estilo y postura ante los hechos.

Con esta división no pretendo establecer la dicotomía estructura-narrativa, contenido-argumental, forma-expresiva; todo ello no es más que una abstracción analítica que nos posibilita el trabajo de investigación. No obstante, es evidente que no se encuentra una construcción narrativa que no - tenga una forma expresiva que a su vez no soporte un contenido.

Los dos últimos niveles presentan in finidad de variantes, mientras que el primero ofrece un número más reducido, lo que facilita su clasificación y análisis.

En una primera fase determinaré lo - que serán nuestras futuras herramientas de trabajo, es decir, las unidades básicas y los niveles que componen la estructura del relato.

El film como cualquier construcción dramática, presenta dos líneas diferentes, una horizontal y otra vertical, en las que se concatenan los acontecimientos y su "grado de tensión". En - la línea horizontal, se produce la ordenación se--cuencial de los mismos, mientras en la vertical, - su jerarquización dramática. Una equivaldría a la longitud de las acciones que muestra el relato, y la otra al valor dramático de las mismas.

Considero que en el film se pueden distinguir claramente una serie de "núcleos de -- acción" que van conexionándose unos con otros hasta formar el relato fílmico. Estos núcleos no --- equivalen, por lo general, a la división clásica de secuencia mecánica, sino que en ellos pueden - aglutinarse distintas secuencias siempre y cuando las características estéticas, narrativas y dramáticas del núcleo y de sus partes, permitan su integración sin que por ello se vea afectada su -- coherencia orgánica.

Estos núcleos pueden desempeñar en el relato fílmico dos funciones:

- a) Primaria: cuando son los "hudos" del relato, equivaldrían a las "funciones cardinales" de Barthes.
- b) Secundaria: cuando actúan de - "relleno" entre los nudos, es decir, las funciones catálisis barthianas.

Los núcleos primarios son los que sustentan la historia, los que constituyen el ar mazón del relato y, por consiguiente, imprescindibles para su elaboración y comprensión. Entre cada uno de estos núcleos existen implicaciones mutuas, tanto lógicas como cronológicas, que intervienen en un doble sentido, es decir, el N-2 es una consecuencia lógica del N-1, y para lle gar al N-2 es cronológicamente imprescindible el N-1.

Los núcleos primarios coinciden con los momentos de máximo interés; cada uno de ellos suponen un nuevo impulso en la narración, bien sea porque mantenga o cierre una situación, o porque abra nuevas posibilidades. Ellos emiten sus "líneas" argumentales y energéticas hacia otros núcleos próximos para que éstos las reelaboren, amplifiquen y vuelvan a emitirlas hasta el siguiente núcleo.

Generalmente los núcleos primarios se hallan distribuidos en la cadena narrativa a una determinada distancia uno de otro; estos espacios vacíos se rellenan con núcleos secundarios que posibilitan su interconexión.

Los núcleos secundarios no sólo actúan de soporte conductor de las "líneas" emitidas por los primarios, sino que también transmiten una cierta cantidad de información complementaria que ayuda al espectador a ir de un punto a otro de la historia sin dificultad. La función de estos núcleos no es nula, sino que participan directamente en el relato, sobre todo en el orden del discurso, ya que pueden aproximar o alejar núcleos y así -- acelerar o retrasar un desenlace, alertar o despistar al espectador ante un acontecimiento próximo, acercar o alejar núcleos primarios, etc., -- lo que incide directamente en la tensión dramática y en el ritmo de la obra y, por tanto, en el resultado final del discurso fílmico.



Mientras que un núcleo primario no puede ser cambiado sin que se vea afectada sensiblemente la historia, la supresión o sustitución de los núcleos secundarios no modifica la esencia de los acontecimientos, aunque sí la forma de contarlos, pero es evidente que en el relato fílmico al igual que en el literario,

"... no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los - hace conocer." (85)

de lo que se deduce fácilmente la importancia que estos núcleos desempeñan en el mismo.

No todos los núcleos poseen, internamente, una estructura idéntica, sino que, por el contrario, pueden tener diferentes construcciones, lo que les proporcionará unas cualidades propias y específicas de acuerdo con su forma y su contenido. Todas estas propiedades más las que se derivan del contexto en el que se inscribe cada núcleo van a configurar el "carácter dominante" del mismo.

Por su carácter establezco cuatro tipos de núcleos:

- a) Descriptivos.
- b) Informativos o explicativos.
- c) Narrativos.
- d) Dramáticos.

El hecho de clasificar los núcleos y agruparlos de una determinada manera, de acuerdo con su carácter dominante y con la función que desempeñe en el relato fílmico, tiene por objeto orientarnos en cuanto al tratamiento fílmico de los mismos, ya que es obvio que el realizador de un film se plantea de diferente manera la articulación de los elementos expresivos del lenguaje en un núcleo primario dramático que en uno secundario descriptivo.

Esto se debe fundamentalmente a dos razones:

- a) El realizador dispone de una serie de recursos dramáticos con los que puede incidir sobre el espectador. Estos deben ser perfectamente dosificados a lo largo del film.
- b) El tratamiento fílmico tiene que estar en consonancia con el contenido y con los objetivos que se pretenden alcanzar.

Por lo tanto, como todo lo que se cuenta en la historia no tiene el mismo valor e interés, es preciso armonizar los recursos expresivos del lenguaje con el contenido y con la importancia de cada núcleo, teniendo, además, siempre presente el contexto en que se va a introducir y las relaciones que va a establecer con el resto.

Después de hecha esta salvedad, pasaré a analizar los distintos tipos de núcleos que existen en el relato fílmico.

- a) Núcleos descriptivos: a diferencia del relato literario, la narración fílmica depende directa mente de la descripción que la imagen hace de los objetos o personas que muestra.

La función primordial de estos núcleos es ubicar espacialmente la acción. Gérard Genette, al hablar de la descripción, afirma que,

"... parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio." (86)

En los núcleos descriptivos parece, efectivamente, que la acción se detiene, no avanza, ya que no hay sucesión de acontecimientos, sino una simple descripción de los objetos o seres que componen la acción. Toda descripción tiene un valor informativo que no hay que desdeñar, aunque no sea ésta su función primordial.

Los núcleos descriptivos suelen ser de corta duración y pueden aparecer aislados o introducidos en núcleos dramáticos o narrativos mayores, actuando como elemento de distensión o ruptura de alguna situación de alta tensión, ya que éstos suelen ser de bajo nivel emocional.

La descripción puede ser:

- a) Ornamental: cuando no posee más - valor que el de la ubicación espacial.
- b) Significativa: cuando la descripción tiene cierto valor diegético.
- c) Dramática: cuando la descripción puede aumentar la **tensión** dramática de una situación (por -- ejemplo, en las escenas de terror).

En la descripción, al no haber sucesión, los objetos del discurso se asocian por -- contigüidad espacial.

- b) Núcleos narrativos: En la imagen fílmica, lo - narrativo y lo descriptivo están fuertemente integrados, por lo que es difícil delimitar dónde termina una descripción significativa y dónde - comienza la narración. La diferencia fundamental entre uno y otro estriba en que los núcleos narrativos permiten que la acción avance, que - se desarrolle el relato. **Muestra** los acontecimientos inscritos en la dimensión temporal y - dramática del relato y el espectador recibe -- gran parte de la información a través de las - acciones que le muestra la imagen.
- c) Núcleos informativos o explicativos: son los - que envían la información al espectador mediante una serie de datos puros y concretos; es -

una información directa, no deducible de la narración o de la descripción. Se utilizan generalmente los diálogos de los personajes; bien sea a través de los mismos sujetos de la acción o gracias a conversaciones mantenidas por terceros. Corresponden por lo general a la lengua hablada o escrita, lo que le confiere una capa capacidad elíptica y de síntesis de la que no dispone la imagen.

- d) Núcleos emocionales o dramáticos: podemos decir que un núcleo es dramático cuando desempeña semejante papel dentro del contexto fílmico. Es necesario modificar los parámetros que hasta ahora habíamos utilizado para clasificar los anteriores núcleos, ya que éstos no dependen de la "forma" en que se envía la información al espectador, sino del nivel emocional de la misma. De lo que se deduce que cualquier núcleo puede desempeñar, en principio, una función dramática en el relato. Así tendríamos núcleos - narrativo-dramáticos, descriptivos-dramático, etc.; no obstante, suelen coindir con núcleos primarios de carácter narrativo y se corresponden generalmente con momentos en los que confluyen toda una serie de líneas en creciente progresión dramática y que alcanzan su cota máxima en la que se produce una ruptura final, pasándose a una distensión total o a un momento de - tensión más baja.

Estos núcleos son fundamentalmente "emotivos", pues su misión se centra en impactar emocionalmente al espectador y hacerle sentir una determinada sensación. Constituyen, - por lo general, los momentos culminantes del - relato.

Las reglas que rigen la ordenación de los acontecimientos del relato y, por consiguiente, de los núcleos de acción, se basan en - dos principios fundamentales que proponen seguir:

- a) El orden lógico (defendido por Aristóteles)
- b) El orden cronológico (propuesto por Propp).

Pero el relato fílmico no se limita a mostrar una serie de acontecimientos perfectamente ordenados, sino que tiende a incidir emocionalmente sobre el espectador, a crear en él cierto grado de tensión, lo que a veces no es posible conseguir, al menos en los niveles deseados, siguiendo los principios propuestos por Propp y Aristóteles.

Para conseguir el equilibrio dramático de un film no es suficiente ordenar los acontecimientos de forma lógica o cronológica, ni cuidar con esmero la ubicación de los "núcleos primarios" y la distancia que entre ellos pueda existir, sino que es preciso articular los núcleos -

teniendo también en cuenta el nivel emocional de los mismos, aunque esto perjudique en alguna medida el orden cronológico y las implicaciones lógicas de los acontecimientos, ya que éstos pueden ser restablecidos por el espectador si éste dispone de los datos necesarios.

Aunque sean las implicaciones lógicas las que rigen con más frecuencia la construcción del relato fílmico, considero conveniente -- unir a los dos principios anteriormente citados -- otro que tenga en cuenta el valor emocional de los acontecimientos.

#### La lógica del relato fílmico.

El film, como relato, nos muestra una serie de acontecimientos interconexionados -- unos con otros, según T. Todorov,

"... en un relato, la sucesión de las acciones no es arbitraria, sino que obedece a una cierta lógica."  
(87)

Existe, sin duda alguna, cierto paralelismo entre la lógica que rige el film y el mismo lógico de Russell, para quien, según Bochenski,

"... el mundo se compone de datos -  
sensibles que se hallan enlazados  
entre sí de un modo lógico". (88)

Es evidente que la aparente e inevitable dependencia que toda imagen fílmica tiene - con la realidad nos aproxima a la lógica del mundo de datos sensibles de Russell, es decir, a la lógica del mundo que nos rodea.

El espectador para aceptar los acontecimientos ficticios que se le muestran en la - pantalla tiene que verlos como reales, o, al menos como un reflejo de los que se producen a su alrededor, en la "realidad" cotidiana que le circunda. Necesita tener la sensación de que lo que el film le muestra es "verdadero" para creer en él, pues como afirma G. Charensol,

"Un film en el que el público no --  
cree, es un film que no existe."  
(89)

Esto no quiere decir que el espectador no sea consciente de lo que percibe, ya que - él,

"... comprende cerebralmente la --  
irrealidad de lo que ocurre, pero  
la observa como si se tratara de  
un acontecimiento real." (90)



El cine, según A. Laffay,

"... me propone un mundo como el -  
verdadero." (91)

Pero si, como anteriormente vimos, la imagen fílmica no reproduce la realidad y el espectador comprende cerebralmente su irrealdad, ¿qué es lo que permite creer en un film y vivirlo como algo verdadero?. Considero que son dos - causas fundamentales:

- a) El grado de participación emocional del espectador.
- b) El grado de coherencia orgánica que posea el film.

La primera de ellas la estudiaremos en el próximo capítulo, cuando tratemos la participación del espectador en el relato fílmico.

En cuanto a la coherencia orgánica, es una consecuencia de la lógica del film y de su verosimilitud.

Se pueden distinguir dos tipos de -  
lógica en el relato fílmico:

- a) La lógica de los acontecimientos o interna.
- b) La lógica de la narración fílmica o externa.

La lógica interna rige el propio acontecer de los hechos que el film nos muestra, mientras que la externa o la lógica fílmica se refiere más,

"... al rigor de la expresión. Conciérne a la estructura de las asociaciones visuales y audiovisuales que tienen por meta determinar ideas en la conciencia del espectador."  
(92)

Esta rige la concatenación de los acontecimientos que se dan en el film. Como ya vimos, en ella pueden diferenciarse tres principios:

- a) Lógico (Aristóteles).
- b) Cronológico (Propp).
- c) Dramático.

La elección de alguna de estas vías para la construcción del relato fílmico es el resultado de la interacción entre la lógica de los acontecimientos que hay que narrar y la lógica del film; ésta es, a su vez, una consecuencia directa de las posibilidades expresivas del lenguaje fílmico.

La imagen fílmica en sí, mantiene una relación de semejanza con los objetos que reproduce, lo que obliga a los acontecimientos que ella soporta, a mantener una relación simi-

lar con la realidad.

Pero el hecho de que los acontecimientos de ficción tengan que pasar, obligatoriamente, por los estrechos conductos del "realismo fílmico" no significa que las imágenes tengan -- que tener un alto grado de fidelidad reproductiva para que sean creíbles, como pretende Jean Mitry al afirmar que,

"... el cine debe mostrar la vida  
con la vida misma." (93)

Es suficiente con que sean verosímiles, lo que no contradice en absoluto que la -- lógica que rige el cine sea la de la vida cotidiana, la de la "realidad" que nos rodea.

En el cine, el problema de lo verosímil se plantea con más fuerza e interés que en cualquier otro medio de expresión, debido, fundamentalmente, a las presuntas características reproductivas de la imagen fílmica.

Lo verosímil depende directamente -- de lo posible "real", de lo que pueda presentar--nos la imagen como "real"; pero esto es siempre relativo y convencional, en primer lugar, por las dificultades que existen, como ya vimos, para establecer lo real y la línea divisoria entre lo posible y lo no posible, entre lo verosímil y lo in

verosímil, lo que hace de lo verosímil un producto, como bien indica Metz,

"... cultural y arbitrario (...) (que) varía considerablemente según países, épocas, artes y géneros." (94)

Galvano Della Volpe, no considera, sin embargo, lo verosímil como un producto cultural, externo al propio acontecimiento, sino como una especie de,

"... racionalidad interna de la imaginado o asumido que es el lado (...) más característico de la verosimilitud como condición constitutiva del arte." (95)

Esta verosimilitud que propugna Della Volpe, no corresponde al carácter de credibilidad histórica del acontecimiento, sino más bien al de coherencia artística, concepto sacado de Benedetto Croce, quien en este sentido escribe,

"Por verosímil se entendía la coherencia artística de la representación, esto es, la plenitud y la eficacia misma de ésta." (96)

Pero es evidente que en cine esta coherencia artística no es suficiente ~~si~~ no está filtrada por el "efecto de realidad" que tienen

que producir los referentes, es decir, por la verosimilitud y la absoluta credibilidad de los elementos que componen la imagen fílmica. Esto se extiende tanto a objetos como a personas.

Un personaje resulta falso o mal dibujado cuando su comportamiento o sus características físicas y psicológicas no corresponden a ninguno de los modelos reales o imaginarios que del comportamiento humano tenemos.

"Hasta las hadas y los duendes, se ha dicho con razón deben ser hadas verdaderas y verdaderos duendes."  
(97)

Es, sin duda alguna, una afirmación sencilla y elemental y que sin embargo, rige la "reconstrucción" o "creación" de los acontecimientos fílmicos, obligándonos a plantearnos las situaciones, los momentos, los personajes, etc., como si estuvieran sucediendo en la "realidad". Esta regla de oro ha sido respetada e incluso llevada a extremos inauditos por los más grandes directores de la historia del cine. Se cuenta, por ejemplo, que Visconti, no sólo cuidaba al máximo la fidelidad de sus decorados, sino que llenaba los armarios con ropas y vestidos de la época, aunque éstos nunca se abriesen, o hacía que los frascos del tocador, que seguramente ni siquiera aparecerían en imagen, tuvieran perfume. Consideraba imprescindible crear con toda exactitud el

ambiente, e incluso la atmósfera cálida y perfumada de la habitación en la que sus personajes desarrollaban la acción. Esto permitía a los actores desenvolverse en un contexto semejante al de sus personajes, lo que les ayudaba a superar la falsedad y fialdad que suponene los decorados y la puesta en escena cinematográficas.

Por consiguiente, no es más que la "lógica de la propia vida" la que rige la creación de los acontecimientos fílmicos y el respeto a esta ley es fundamental e imprescindible para que el relato sea creído y aceptado por el espectador;

"... cuando esta lógica coincide con la de las cosas, la comprensión es inmediata."(98)

Pero esta lógica de la que con tanto entusiasmo venimos hablando, y que parece ser la fórmula mágica para resolver cualquier problema de expresión fílmica no es algo tangible, no es ninguna ley rígida e inmóvil, pues según la tesis de - Rudolf Carnap,

"Cada uno puede construir como quiera su propia lógica, esto es, su -- forma de lenguaje (...) sólo debe indicar cómo lo quiere hacer, dar reglas sintácticas." (99)

Jean Mitry, en una carta dirigida a -  
Tarnovski, quien en cierta medida critica la ri-  
gidez de sus implicaciones lógicas, admite que,

"La misma lógica puede (en ri-  
gor ser transgredida a condi-  
ción de que dicha transgresión  
no sea flagrante y no contra-  
venga con la evidencia a los -  
hechos tal y como están dados  
por el contexto, es decir, ob-  
jetivos y subjetivos, reales o  
irreales, según el caso." (100)

Admito el "principio de toleran-  
cia" de Carnap y considero que la lógica que rige  
el relato fílmico está más apoyada en los conven-  
cionalismos compartidos y en la aceptación de la  
propuesta fílmica por parte del receptor, que en  
una serie de reglas impuestas desde el exterior.

#### EL RELATO PREFILMICO.

El relato prefílmico o texto prefílmico es un producto híbrido entre la literatura y el cine, ya que, aunque fijado en ésta, tiene una "dimensión" fílmica.

El texto prefílmico o guión, en el argot profesional, puede ser original o provenir de una adaptación. Dependiendo de un caso u otro, el proceso de elaboración sigue caminos diferentes, pero sus características intrínsecas no varían y son éstas las que nos interesa conocer.

El texto prefílmico, ya sea original o adaptación, no es más que la "materialización" en palabras del conjunto de imágenes prefílmicas surgidas en la mente del autor, con las que considera puede contar su historia.

El proceso puede ser el siguiente; aparece una idea que adquiere una determinada - configuración mental, debido a las formas del - pensamiento narrativo y a las del lenguaje fílmico, con lo que la idea inicial se transforma en "idea prefílmica", es decir, en un contenido modulado fílmicamente. Posteriormente, las imágenes prefílmicas que surgen en la mente del - autor se fijan en un texto que, aunque posee - forma literaria, ésta es transitoria y circunstancial, pues está proyectado en sí mismo hacia



una nueva dimensión que trasciende los límites de su forma actual.

Equiparar o cotejar el texto prefílmico (guión), con el texto literario (novela), -- creo que es poco acertado, ya que lo único que comparten es el lenguaje escrito, pero no la forma literaria, por lo que no se puede pretender, mediante el estudio comparativo de uno y otro, encontrar las relaciones de pertinencia, si es que existen, entre la literatura y el film.

Hay otros factores que hacen inviable dicha comparación:

- a) La diferencia entre los objetivos que persigue el texto prefílmico y los de la novela, hace - que tanto su construcción como su formulación hayan sido regidas por pautas diferentes.

La misión fundamental que debe - cumplir un guión es la de servir de referencia y de orientación al equipo que participa en la elaboración del film, por lo que debe concretar, de la mejor manera posible, el conjunto de imágenes prefílmicas concebidas por el autor y servir así de punto común para aunar y dirigir en un mismo sentido el conjunto de voluntades creativas que participan en la consecución del film.

El texto literario, sin embargo, no pretende estos objetivos, ya que no necesita - de un equipo para su elaboración.

- b) Un guión cinematográfico, tal cual, pocas veces conseguirá emocionar a un lector neófito en este tipo de lecturas, ya que hay que leerlo en imágenes fílmicas, para lo que es necesario conocer un mínimo de aspectos del lenguaje cinematográfico. Por otra parte, la misma construcción formal del texto, en la que las acciones, los diálogos y las descripciones están claramente diferenciadas, y la sobriedad, tanto en los detalles, como en el relato en sí, hacen difícil la integración el apasionamiento del lector.
- c) El guionista está obligado a escribir de forma tal que todo lo que su texto contenga pueda ser transcrito a imágenes fílmicas, algo a lo que no está sometido el novelista.

Otro aspecto que no tienen en cuenta a la hora de cotejar la novela y el guión, es que los guiones que se publican y que son de los que, con más frecuencia disponemos, ya no son textos prefilmicos, sino postfilmicos, ya que han sufrido una reelaboración después de haber sido realizada la película y han sido, generalmente, novelados, incorporando datos y descripciones exhaustivas que hacen más amena e inteligible su lectura, facilitando así su comercialización.

El texto prefilmico en sí, no es un material fijo y estable como el literario, sino que por el contrario, está en constante evolución, ya que a lo largo del proceso se cambian, se suprimen o se incorporan aspectos o elementos que -

no habían sido previstos, o que en aquel momento, considerábamos útiles y ahora en la realidad del rodaje no nos sirven.

La existencia del texto prefílmico se debe en realidad a razones puramente circunstanciales; Chiarini escribe,

"... las complejas exigencias técnicas del cine requieren (y por razones puramente prácticas) un proyecto detallado de lo que será la -- obra cinematográfica. Tal proyecto se llama guión." (102)

El guión debe ser un esbozo coherente, muy elaborado y estudiado, pero flexible, que permita la "improvisación controlada". No puede hipotecarse la creatividad del equipo por mantener un guión de "hierro" como proponía Pudovkin, ya - que éste es un material que se elabora en una mesa, ante un papel, en el que los acontecimientos técnicos y artísticos, aunque se intentan tener - presentes, están muy diluidos y los elementos que se manejan son naturalezas muertas e inertes, a - los cuales se les puede dirigir sin dificultad, - mientras que a la hora de trasladar este material a imágenes, tenemos que enfrentarnos a una materia viva, difícil de controlar, a un soporte técnico - complejo y a numerosos problemas, a veces imprevistos e incontrolables, que surgen continuamente en el rodaje, lo que impide que puedan mantenerse o

- 347 -

llevarse a cabo muchas de las acotaciones hechas en el guión.

La misión fundamental del guión es meramente memorística, por lo que recogerá todos los acontecimientos y datos que el autor considere oportuno para la consecución de las imágenes - fílmicas.

Fritz Lang en una entrevista concedida a Peter Bogdanovich, afirmaba que,

"Un guión es sólo un esquema, el - director es el que hace la película." (103)

NOTAS AL CAPITULO III.  
=====

- (1) BURCH, N. Práxis del cine. Ed. Fundamentos. Madrid. 1.972. p. 13.
- (2) McCONNELL, F.D. El cine y la imaginación romántica. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. p. 28.
- (3) MITRY, J. Estética y psicología del cine. Ed. Siglo XXI. Madrid. 1.978. Vol. I. p. 52.
- (4) SARTRE, J.P. La imaginación. Ed. Edhasa. Barcelona. 1.979. p. 75.
- (5) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. pp. 124-125.
- (6) WOLMAN, B.B. Teorías y sistemas contemporáneos en psicología. Ed. Martinez Roca. Barcelona. 1.978. pp. 505-506.
- (7) FORGUS, R.M. Percepción, proceso básico en el desarrollo cognoscitivo. Ed. Trillas. México. 1.978. p. 317.
- (8) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 78.

- (9) MEYERSON, I. Nouveau traité de Psychologie. Tomo II. -  
p. 594. Citado por SARTRE, J.P. en La imaginación, op. cit.  
p. 90.
- (10) SARTRE, J.P. op. cit. p. 21
- (11) BERGSON, H. Materia y memoria, en Obras escogidas, Ed. -  
Aguilar. Madrid. 1.963. p. 225.
- (12) BERGSON, H. Op. cit. p. 238.
- (13) SARTRE, J.P. Op. cit. p. 50.
- (14) Ibidem. p. 118.
- (15) ABBAGNANO, N. Historia de la filosofía. Ed. Montaner y  
Simón. Barcelona. 1.973. Vol. III. p. 692.
- (16) Ibidem. p. 693.
- (17) HUSSERL, E. Cartesianische Meditationen. p. 19. Citado  
por ABBAGNANO, N. en Historia de la Filosofía. Vol. III.  
p.p. 697-698.
- (18) ABBAGNANO, N. Op. cit. Vol. III. p. 698.

- (19) SARTRE, J.P. Op. cit. p. 119.
- (20) MITRY, J. Op. cit. p. 127. Vol. I.
- (21) SARTRE, J.P. Op. cit. p. 129.
- (22) MERLEAU-PONTY, Lo visible y lo invisible. Ed. Seis Barral. Barcelona. 1.970. p. 19.
- (23) ABBAGNANO, N. Op. cit. Vol III. p. 530.
- (24) FECHNER, T. Elemente der Psychophysik. 1.860.. Citado - por WOLMAN, B.B. en Teorías y sistemas contemporáneos en psicología. Op. cit. p. 11.
- (25) LABORIT, H. Conferencia sobre "Bases biológicas del comportamiento social". Patrocinada por la Embajada de Francia - en España. 19 de Febrero de 1.979.
- (26) CARNAP, R. Der Logische Aufbau der Welt, p. 178. Citado por ABBAGNANO, N., en Historia de la Filosofía. Op. cit. p. 660. Vol. III.
- (27) BERGSON, H. La evolución creadora. Ed. Renacimiento. Madrid. 1.912. Vol. II. p. 122.

- (28) LUKACS, G. Estética. Einandi. Turín. 1.970. p. 1.275.  
Citado por PECORI, F. en Cine, forma y método. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.977. p. 64.
- (29) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 146.
- (30) ARNHEIM, R. Arte y percepción visual. Ed. Alianza. -  
Madrid. 1.979. p. 19.
- (31) MORIN, E. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix --  
Barral. Barcelona. 1.972. p. 199.
- (32) ECO, U. "Sobre las articulaciones del código cinematográfico". En Problemas del nuevo cine. AA.VV. Ed. Alianza.  
Madrid. 1.971. p. 84.
- (33) BETTETINI, G. Producción significativa y puesta en escena.  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.977. p. 34.
- (34) ECO, U. Op. cit. p. 84.
- (35) LINDSAY, H.P. y NORMAN, A.D. Proceso de la información humana. Ed. Tecnos. Madrid. 1.976. Vol. I. p. 8.
- (36) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 188.



- (37) ABBAGNANO, N. Op. cit. Vol. III. p. 708.
- (38) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 120.
- (39) Ibidem. p. 188.
- (40) ARNHEIM, R. Op. cit. pp. 451-452.
- (41) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 320.
- (42) KEPES, G. El lenguaje de la visión. Ed. Infinito.  
Buenos Aires. 1.969. pp. 27-28.
- (43) HOWARD LAWSON, J. El proceso creador del film. Ed. Artiach.  
Madrid. 1.974. p. 225.
- (44) STEPHENSON, R. y DEBRIX, J.R. El cine como arte. Ed. Labor.  
Barcelona. 1.973. p. 74. (El subrayado es mío).
- (45) PECORI, F. Cine, forma y método. Ed. Gustavo Gili. --  
Barcelona. 1.977. pp. 105-107.
- (46) MERLEAU-PONTY, M. Fenomenología de la percepción. Ed. --  
Península. Barcelona. 1.975. p. 292.

- (47) FRAASEN, C.van. B. Introducción a la filosofía del -- tiempo y del espacio. Ed. Labor. Barcelona. 1.978. p. 34.
- (48) CAPEK, M. El impacto filosófico de la física contemporánea. Ed. Tecnos. Madrid, 1.973. p. 384.
- (49) Ibidem. p. 385.
- (50) MORIN, E. Op. cit. p.93.
- (51) KEPES, G. Op. cit. p. 59.
- (52) DONDIS, D.A. La sintáxis de la imagen. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.976. p. 27.
- (53) WOLMAN. B.B. Op. cit. p. 541.
- (54) Ibidem.
- (55) ARNHEIM, R. Op. cit. p. 31.
- (56) KEPES, G. Op. cit. p. 59.

- (57) ARNHEIM, R. "Gestalt y arte" en Psicología y artes visuales. HOGG, J. y otros. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.975. p. 240.
- (58) ARNHEIM, R. Arte y percepción visual. Op. cit. p. 462.
- (59) KANDINSKY, W. Punto y línea sobre el plano. Ed. Barral. Barcelona. 1.971. p. 51.
- (60) DONDIS, D.A. Op. cit. p. 27.
- (61) Ibidem.
- (62) DELLA VOLPE, G. Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética. Ed. Ciencia Nueva. Madrid. 1.967. p. 70.
- (63) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 230.
- (64) No debe confundirse "línea" de tensión o argumental con "solución" argumental, pues aunque bien es cierto que un film puede presentar distintas soluciones argumentales, lo que le confiere cierto carácter abierto, no quiere decir - ésto que las distintas "líneas" no concluyan en dicho film.
- (65) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 159.

- (66) KEPES, G. Op. Cit. p. 273.
- (67) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. pp. 224-225.
- (68) BARTHES, R. "Retórica de la imagen" en La Semiología. AA.VV. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972. p. 127.
- (69) BARTHES, R. "Introducción al análisis estructural de los relatos". en Análisis estructural del relato. Ed. Tiempo - Contemporáneo. Buenos Aires. 1.974. p. 16.
- (70) TODOROV, T. "Categorías del relato literario", en -- Análisis estructural del relato. BARTHES, R. y otros. Op. cit. p. 155.
- (71) METZ, Ch. Ensayos sobre la significación del cine. -- Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972. p. 36.
- (72) LAFFAY, A. Lógica del cine. Creación y espectáculo. - Ed. Labor. Barcelona. 1.946. p. 60.
- (73) HOWARD LAWSON, J. Op. cit. p. 258.
- (74) AGEL, H y G. Viaje al cine. Ed. Centro Nacional Salesiano de Pastoral Juvenil. Madrid. 1.967. Vol. II. p. 37.

- (75) McCONNELL, F.D. Op. cit. p. 17.
- (76) EISENSTEIN, S.M. Teoría y técnica cinematográficas.  
Ed. Rialp. Madrid. 1.958. p. 237.
- (77) Ibidem. p. 225.
- (78) GUBERN, R. Historia del cine. Ed. Danae. Barcelona. 1.969  
Vol. I. p. 126.
- (79) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 62.
- (80) Ibidem. p. 59.
- (81) Ibidem. pp. 78-79.
- (82) HOWARD LAWSON, J. Op. cit. p. 272.
- (83) LUKACS, G. Il marxismo e la critica literaria. Ed. -  
Turín. 1.953. pp. 275 y ss. Citado por CHIARINI, L.  
en Arte y técnica del film. Ed. Península. Barcelona.  
1.968. p. 244.
- (84) BARTHES, R. Op. cit. p. 10.

- (85) TODOROV, T. Op. cit. p. 157.
- (86) GENETTE, G. "Fronteras del relato" en Análisis estructural del relato. BARTHES, R. y otros. Op. cit. p. 201.
- (87) TODOROV, T. Op. cit. p. 164.
- (88) BOCHENSKI, I.M. La filosofía actual . El Fondo de Cultura Económica. México. 1.973. p.72.
- (89) CHARENSOL, G. "Cine y despersonalización" en Cine y personalidad. AGEL, H. y AYFRE, A. Ed. Rialp. Madrid. 1.963. p. 29.
- (90) LOTMAN, Y.M. Estética y semiótica del cine. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.979. p. 17.
- (91) LAFFAY, A. Op. cit. p. 35.
- (92) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. pp. 96-97.
- (93) Ibidem. Vol. II. p. 559.
- (94) METZ, Ch. "El decir y lo dicho en el cine ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?, en Lo verosímil . Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972. p. 24.

- (95) DELLA VOLPE, G. Op. cit. p. 74.
- (96) CROCE, B. Estética como ciencia de la expresión lingüística general. Teoría e historia de la estética. Ed. Librerías de Francisco Beltran. Madrid. 1.912. p. 79.
- (97) Ibidem.
- (98) MITRY, J. Op. cit. Vol. II. p. 556.
- (99) ABBAGNANO, N. Op. cit. Vol. III. p. 663.
- (100) MITRY, J. En una carta dirigida a Tarnowski y recogida en Hitchcock, Frenesí/psicosis. TARNOWSKI, J.F. Ed. Fernando Torres. Valencia. 1.978. p. 91.
- (101) Nos encontraremos con frecuencia con los términos "guión literario" y "guión técnico", éstos no designan textos pre-fílmicos diferentes, sino distintos grados de pertenencia cinematográfica.
- (102) CHIARINI, L. Arte y técnica del film. Ed. Península. Barcelona. 1.968. p. 63.
- (103) BOGDANOVICH, P. Fritz Lang en América. Ed. Fundamentos Madrid. 1.972. p. 46.

- 359 -

CAPITULO IV

EL RECEPTOR

PROCESO DE FRUICION



Psicología y cine.

La percepción. Planteamientos generales.

- Proceso de percepción.
- La percepción fílmica.

La imagen fílmica como estímulo sensorial.

- Las sensaciones.
- La emoción.
- La atención.
- La imaginación.

El receptor.

- Participación del espectador.

"El arte no es válido sino como relación entre el espíritu creador y un pensamiento 'receptor' que amolda - sus sentimientos y su 'imaginario' alrededor y a partir de una forma - propuesta por el artista" (1)

Comparto, sin ninguna reserva, la -- afirmación de Mitry, por lo que considero necesario contemplar el proceso de fruición del espectador como parte integrante de la obra, ya que éste es, en cierta medida, coautor del film, pues es él quien al integrarse en el juego de emociones propuesto por el realizador, actualiza y materializa el "correlato" emocional que en el film se encuentra sólo en forma potencial.

Román Gubern subraya, también, la importancia que desempeña el receptor de la obra y escribe,

"En cualquier estudio de comunicación artística se llega finalmente a un - punto terminal irreductible, que es la fruición íntima del sujeto, en - su acto de recepción de los estímulos sensoriales que componen el mensaje artístico." (2)

En la comunicación fílmica desemboca

mos, igualmente, en la figura del receptor y en su proceso de fruición.

Siguiendo la tesis de Mitry, el estudio del espectador y de su proceso es inevitable para determinar la naturaleza de la actividad creadora del realizador.

Si las dificultades para establecer la naturaleza del film eran enormes, no lo son menos en el caso del espectador, ya que en él confluyen múltiples aspectos que no son precisamente específicos del ámbito cinematográfico, sino que, por el contrario, pertenecen al área de la psicología, sociología, fisiología o filosofía.

Su estudio nos va a llevar, desafortunadamente para mí, por la dificultad suplementaria que ello supone, por los sinuosos caminos de la filosofía, o por los resbaladizos e incipientes postulados de la psicología.

No abordaré las vertientes sociológica o fisiológica del fenómeno, ya que considero que su incidencia en este caso son de escasa importancia.

#### PSICOLOGIA Y CINE.

La psicología se ha convertido en -- una disciplina imprescindible para estudiar los -- procesos de fruición y creación de un film.

No quiere decir esto que haya que -- hacer, necesariamente, psicología del cine para lle-- gar a su esencia; sin embargo, es fácil constatar -- su influencia si examinamos detenidamente las teo-- rías cinematográficas al uso. Es indiscutible la incidencia de los principios mecanicistas del aso-- ciacionismo y del reduccionismo pauloviano en las teorías sobre el montaje de los formalistas rusos, y es fácil comprobar también, como subyacen, de -- forma evidente, los principios de la escuela alema-- na de la Gestalt, en los postulados de Arnheim o -- Mitry.

La psicología puede hacer importan-- tes aportaciones a las teorías cinematográficas y no exclusivamente en los temas del autor y del re-- ceptor, sino en problemas de lenguaje, ya que cual-- quier estudio que amplíe nuestro conocimiento del hombre nos servirá para articular mejor los elemen-- tos con los que tenemos que establecer comunica-- ción con él.

Es aconsejable, por tanto, utilizar todos los conocimientos que la psicología pueda -- proporcionarnos y que nos permitan avanzar en el --

estudio del cine. No es conveniente, sin embargo, caer en el mero psicologismo.

Expondré, sucintamente, los principios básicos de las corrientes psicológicas que -- más incidencia han tenido y tienen en las teorías cinematográficas.

En primer lugar, analizaré el asociacionismo, corriente que tiene sus bases más lejanas en las leyes aristotélicas de la asociación. Sin embargo, su desarrollo arranca con David Hume para quien el mundo se reduce a ideas y a la asociación de éstas, estableciendo tres principios básicos de asociación,

"... la semejanza, la contigüidad -- en el tiempo y el espacio y la causalidad." (3)

Posteriormente, David Hartley intenta construir un sistema de pensamiento alrededor de las leyes de asociación, que él sintetizaba en dos; la ley de la continuidad y la de repetición. Consideraba, también, que existía cierto paralelismo entre el cuerpo y la mente, por lo que los movimientos musculares, las sensaciones y las ideas se asociaban de manera que la actuación de uno de ellos conlleva la del otro.

James Mill siguiendo los postulados de Hume elabora la "Ley general de la asociación de

ideas", según la cual,

"... las sensaciones sincrónicas - producen ideas sincrónicas, y las sensaciones sucesivas ideas sucesivas. De manera que la contigüidad en el espacio y en el tiempo es la única ley posible de asociación." (4)

El asociacionismo proporciona la infraestructura teórica de los principios clásicos de montaje. Sus leyes presentan un carácter, más o menos, mecanicista que reduce la complejidad del film a la asociación de sus elementos más simples; así, según el radicalismo asociacionista de James Mill, el film tendría todas las características de sus componentes, es decir de los planos.

Wolman afirma que los asociacionistas creían que,

"... 1) la percepción es una reproducción de los objetos, o una 'imagen mental' de los que se ha percibido, y 2) que el pensamiento es una combinación mecánica de tales imágenes." (5)

No obstante, dentro del asociacionismo, existen posturas menos extremas, como la de Alexander Bain o la de John Stuart Mill, hijo de -

James Mill, quien no comparte todos los postulados defendidos por su padre, ya que considera que el producto no puede explicarse por sus componentes, para lo que recurre al símil de la química y abandona el de la mecánica en el que su padre se había basado.

Alexander Bain, propuso, además de - la asociación por contigüidad y semejanza, una nueva posibilidad asociativa, la "constructiva" que se llevaría a cabo en los procesos de investigación - científica y en la fantasía.

Bain, junto con Stuart Mill son los últimos representantes del asociacionismo inglés.

El mecanicismo asociacionista deja paso a tres nuevas vías de análisis, el psicoanálisis, el behaviorismo y la gestalt.

El psicoanálisis surge del terreno de la medicina y de su intento de tratar los trastornos mentales. Freud, alumno de Charcot, fue - quien estableció las bases de las teorías psicoanalíticas en las que destaca el papel que el inconsciente juega en la conducta humana. El psicoanálisis es uno de los enfoques más frecuentes en - los estudios sobre la creación y percepción artística, lo que nos obliga a tenerlo presente cuando abordemos dichos aspectos del fenómeno cine.

El behaviorismo o conductismo se - orienta hacia la observación objetiva de la conduc

ta humana y se limita, única y exclusivamente, a lo que es observable, llegando, incluso, a negar la existencia de las sensaciones por ser imposible su observación.

Ulric Neisser escribe,

"Desde Watson (1913) hasta Skinner, (1963), el conductismo radical ha sostenido que las acciones del hombre se deben explicar sólo en términos de las variables observables, sin ninguna visicitud interna" (6)

La relación estímulo-respuesta o -- acción-reacción, se convierte en el tema específico de la psicología conductista, cuya tendencia reduccionista se apoya sobre principios de fisiología y biología.

En el conductismo propugnado por -- Watson, podemos detectar influencia de distintas -- tendencias, como el reduccionismo fisiológico de -- Pavlov, el pragmatismo de James o el funcionalismo de Dewey.

Watson propone como meta de su psicología que,

"... dado el estímulo, poder predecir la respuesta o, viendo qué -- reacción tiene lugar, inferir cual



es el estímulo que la ha provocado."  
(7)

Es evidente, por tanto, que desde una postura conductista no se puede abordar el estudio - de los procesos sensoriales y perceptuales, ni tampoco la fruición de objetos artísticos en los que las sensaciones y las reacciones emocionales predominan sobre las conductas observables.

Sin embargo, dichas reacciones existen y se pueden detectar y cuantificar mediante su manifestación fisiológica, es decir, midiendo las - variaciones de la tensión arterial, la segregación de ciertas glándulas, la dilatación de la venas, - electroencefalogramas, etc.

Considero, por otra parte, que algunos de los postulados de las teorías conductistas - pueden aplicarse a los procesos de creación del estímulo sensorial (imagen fílmica), ya que en la actuación del autor subyace cierto objetivismo conductista que le lleva a construir su film, siguiendo - una serie de principios que le garantizan, en cierta medida, las imprevisibles reacciones del público.

La teoría alemana de la Gestalt, centra sus investigaciones en los procesos de la percepción. Sus influencias más claras provienen del neokantismo y su origen se debe a un intento de superar las dificultades que el asociacionismo tenía

para resolver el problema de la percepción, y como rechazo al estructuralismo wundiano.

Mientras que el conductismo nos ayuda a conocer mejor los fenómenos sensomotores, el - gestaltismo, hace importantes aportaciones en el terreno de los sentidos y sobre los procesos de la percepción.

A diferencia de los conductistas, - los psicólogos de la gestalt introducen,

"... el concepto de 'organización' entre 'el estímulo y la respuesta'."  
(8)

Y consideran, al contrario que los asociacionistas, que la totalidad es superior a la suma de sus partes y mantienen que en el campo de la percepción humana no se dan sensaciones puras, lo que percibimos realmente son totalidades; objetos.

Un artículo sobre el fenómeno "fi", publicado en 1.912 por Wertheimer, señala el comienzo de la teoría gestaltista, que Köhler y Koffka - llevarían a sus últimas consecuencias. No obstante, parece ser que no fueron los gestaltistas los primeros en utilizar el concepto gestalt, sino que fue, en 1.890, propuesto por Ehrenfels como forma, hechura, estructura y de algún modo aceptado por Krueger, Stern y Bühler.

Aunque se considere a Max Wertheimer el fundador de la teoría gestaltista, no se puede ignorar la influencia que sobre los psicólogos de la gestalt tuvo el pensamiento filosófico de Kant, Mach y Husserl.

La Gestalt ha hecho importantes -- aportaciones al estudio de la percepción, incorporando una serie de principios como el de la prägnanz , el isomorfismo, el fenómeno "fi", que tienen una incidencia directa en cualquier estudio sobre la imagen.

LA PERCEPCION. PLANTEAMIENTOS GENERALES.

El problema de la percepción ha sido abundantemente estudiado desde muy distintas disciplinas y planteamientos. Es, sin duda, la psicología la que ha desarrollado de forma sistemática una exhaustiva investigación sobre el tema; sin embargo, no debe ignorarse las aportaciones básicas que la filosofía ha hecho en este terreno.

Desde el planteamiento de los filósofos sensualistas, Locke y Hume, que conceden gran importancia a la percepción como fuente del conocimiento, hasta las posturas fenomenológicas de Merleau-Ponty para quien la percepción,

"... no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que destacan todos los actos y que todos los actos presuponen."  
(9)

Nos encontraremos un variado abanico de postulados, algunos de los cuales subyacen en las más importantes teorías de la psicología de la percepción.

Kant acepta la postura de los sensualistas, pero mantiene que la percepción, aunque sea

la fuente de nuestro conocimiento, sólo nos proporciona las cosas como se nos aparecen, es decir,

"... no como realmente son en sí mismas, sino como (...) fenómenos. Las cosas como son, las cosas-en-sí-mismas, existen pero nosotros las percibimos del modo que es capaz de - percibir las nuestra mente." (10)

Henri Bergson, en una postura opuesta, considera que la percepción forma parte de las cosas y que las cosas participan de nuestra percepción, aunque ésta no sea para el filósofo francés

"... más que una selección ..(ya que) no crea nada; su papel por el contrario viene a ser el de eliminar - del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las que no tendría yo poder alguno." (11)

Bergson mantiene la diferencia establecida por Kant, entre objeto percibido y sujeto percéptor, al considerar la percepción de un objeto externo, distinto de nuestro cuerpo, como una acción virtual.

La percepción desde la postura bergsoniana consiste en una especie de filtro que deja pasar,

"... la acción real de las cosas exteriores para detener y retener su acción virtual: esta acción virtual de las cosas sobre nuestro cuerpo y de nuestro cuerpo sobre las cosas - es nuestra misma percepción". (12)

En el ámbito de la psicología nos - encontramos con distintos planteamientos y definiciones sobre la percepción.

La teoría de la gestalt ha subrayado, enormemente, la importancia de la percepción en nuestra adquisición de conocimientos.

Köhler desde esta perspectiva, afirma que,

"... el organismo, en lugar de reaccionar a estímulos locales mediante fenómenos locales y mutuamente independientes, responde a la pauta de los estímulos a que se halla expuesta; - y que esta respuesta es un proceso - unitario, un todo funcional, que congtituye una experiencia, una escena - sensorial más que un mosaico de sensaciones locales." (13)

Por consiguiente, el planteamiento -- clásico de la gestalt considera a la percepción como

el medio de organizar el material sensorial para -- crear formas simples y buenas, ignorando la actividad ordenadora de la mente receptora.

Otra característica específica del planteamiento clásico de la gestalt es la excesiva importancia que dan al estímulo, ya que es éste, en exclusiva, quien determina la percepción, sin tener en cuenta factores como la experiencia, la motivación, la emoción, etc., que, sin embargo, desempeñan una importante función en el proceso de percepción.

No podemos olvidar que no hay,

"... percepción que no esté impregnada de recuerdos (...) (y) las más -- de las veces, estos recuerdos desplazan nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples 'signos' destinados a evocar antiguas imágenes." (14)

Sin duda alguna, las aportaciones de la gestalt sobre la percepción han sido valiosísimas, aunque considero que han simplificado excesivamente la complejidad y riqueza de los procesos de percepción.

En este sentido, Hogg escribe,

"Mas bien parece que la percepción - productiva, en el sentido de una actividad que nos permite comprender, identificar, recordar y reconocer - las cosas, consiste en captar los rasgos estructurales básicos que ca racterizan las cosas y las distinguen de otras." (15)

La percepción es un hecho psicológico complejo que nunca se da de forma aislada, ni tampoco es aislable, sino que está inserto en un contexto y soportado por un conjunto de órganos en el que confluyen infinidad de factores.

Dorfles mantiene que la percepción,

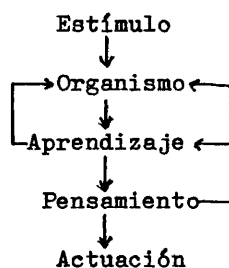
"... no es algo autónomo sino que viene condicionada por nuestro pasado y nuestro futuro, ya que cualquier percepción lleva consigo el complejo sistema de relaciones en tre lo percibido y los restantes datos sensoriales transmitidos por el ambiente." (16)

Ronald Forgas siguiendo los principios de la filosofía sensualista de Locke y Hume, da una definición mucho más amplia de la percepción, a la que considera,



"... el proceso fundamental en la -  
adquisición de conocimiento. (...) (y concibe) la percepción como el conjunto total y el aprendizaje y el pensamiento como subconjuntos incluidos en el proceso perceptual." (17)

En este planteamiento se tiene en cuenta la intervención del aprendizaje y el pensamiento en la percepción, estableciéndose una interrelación entre ellos, que según el esquema de Os--good, se produce de la siguiente manera,



Es decir, el pensamiento puede actuar sobre el aprendizaje y el organismo, mientras que el aprendizaje sólo lo hace sobre el organismo.

La actuación del aprendizaje y el -  
pensamiento dependerá de la naturaleza del estímulo y de su transcendencia informativa, por lo que,

"Cuando la extracción de información requiere de un esfuerzo más activo por parte del organismo, el aprendizaje y el pensamiento representan - un papel cada vez más importante."  
(18)

#### Proceso de percepción.

Consideraremos a la percepción como un proceso activo de captación de información.

En él pueden distinguirse cuatro etapas:

- 1.- Entrada.
- 2.- Transducción sensorial.
- 3.- Actividad intercurrente del cerebro.
- 4.- Salida.

En la primera fase se recibe el estímulo sensorial, es decir, una energía, que mediante la actuación de los órganos sensoriales será -- transformada en corriente nerviosa que llega al cerebro, en el que sufre un proceso de selección, reorganización y modificación. Posteriormente, y ya en la última etapa, se envía una información de salida, una respuesta perceptual, hacia distintas partes -- del organismo del receptor.

En el proceso de percepción intervienen dos tipos de áreas:

- a) Areas de proyección específica: cada órgano sensorial tiene un área específica de actuación; a ellos llega la energía sensorial.
- b) Areas de asociación: que son las que de alguna manera aportan una información variada, no son específicas de ningún sentido y se asocian a la memoria y a otros campos.

La percepción puede ser considerada como la actividad por la cual el organismo extrae alguna información, pero la captación de información en su más amplio nivel perceptivo incluye -- otros dos procesos:

- 1) El aprendizaje: en esta actividad la información se obtiene a través de la experiencia y pasa a ser almacenada.
- 2) El pensamiento: se ocupa de relacionar y solucionar problemas.

El aprendizaje está directamente relacionado con la percepción, ya que ésta le proporciona los datos que deben ser almacenados.

Tradicionalmente a,

"... la percepción, al aprendizaje y al pensamiento se les ha llamado procesos cognoscitivos, puesto

que todos están relacionados hasta cierto punto con el problema del - conocimiento." (19)

Ulric Neisser comparte esta postura y agrupa bajo el término "cognición",

"... todos los procesos mediante los cuales el ingreso sensorial es trans formado, reducido, elaborado, almacenado, recuperado o utilizado, (...) términos como sensación, percepción, imaginación, recuerdo, solución de - problemas y pensamiento entre otros se refieren a etapas o aspectos hipotéticos de la cognición." (20)

Este amplio concepto de "cognición" - propuesto por Neisser engloba, por consiguiente, - cualquier fenómeno psicológico.

#### La percepción fílmica.

La percepción de un film no se limi ta a los procesos cognoscitivos de extracción de infor mación, sino que exige de otros procesos, pudieramos llamarles conativos, si seguimos la clasificación de Ster William, en los que la participación emocional, la atención, la memoria y la imaginación desempeñan un importante papel.

En este sentido, considero que la - percepción artística está más en consonancia con - las tesis de McTaggart, quien mantiene que la percepción,

"... no es volición, ni pensamiento, sino emoción, y precisamente emoción de amor." (21)

La percepción de un film no difiere en esencia de cualquier otro acto perceptivo, salvo en el grado de actuación de algunos de sus elementos que, aún siendo de la misma naturaleza, tienen, en este caso, distinta intensidad.

Por ejemplo, en este tipo de percepción, llamémosle artística, la actuación del inconsciente, el fenómeno de la afección, la excitación emocional, la atención y la imaginación intervienen en mayor grado que en otros procesos perceptivos.

Forgas considera que en el proceso de extracción de información,

"... no hay necesidad de introducir el inconsciente. Lo inconsciente es sólo la condición en la que el sujeto extrae muy poca información". (22)

Si bien es cierto que, en cuanto a la cantidad de información medible y tangible que

hemos extraído de un estímulo, los datos obtenidos por nuestra estructura inconsciente representan una aportación mínima, e incluso nula. En la percepción artística, sin embargo, los elementos captados por nuestra mente profunda, inciden directamente en el disfrute de la obra.

Existen numerosos aspectos que se nos escapan de la percepción consciente o "superficial" y que son incorporados por nuestra percepción profunda.

La percepción superficial está regida por dos principios esenciales:

- a) Tendencia a formar configuraciones precisas y coherentes, es decir, - hacia un "buen" gestalt (percepción gestalt ligada).
- b) Tendencia a mantener las "constantes" de las cosas y corregir, por tanto, las posibles deformaciones que éstas puedan presentar (percepción objetual).

Existe una serie de elementos que - Ehrenzweig llama "formales inarticulados" que escapan a estos dos principios y son captados por la - percepción profunda o inconsciente. Estos pueden ser de dos tipos:

- a) Gestalt libre, cuando no presentan las condicio-

nes necesaria en cuanto a forma para ser captados por la percepción superficial (por ejemplo, inflexiones inarticuladas de una melodía, los garabatos de un pintor, etc).

- b) Objetual libre, cuando presenta alguna distorsión en las constantes de forma, tamaño, color.

"En la percepción artística y en la creación artística de formas estos dos tipos de elementos formales -- inarticulados (gestalt libre y objetual libre) se refuerzan mucho, debido a que pueden servir de receptáculo principal del simbolismo -- inconsciente del arte." (23)

Sin duda, gran parte de la tensión -- que se origina en el espectador de un film se debe a los elementos formales inarticulados, sobre todo -- los objetual-libre, ya que tanto las perspectivas acentuadas, las distorsiones de los angulares, los picados o contrapicados, etc., no son, generalmente, captados por la percepción superficial, sino por la profunda.

Otro fenómeno es el de la afección -- que aunque se da en toda percepción, en la artística se presenta con mayor intensidad.

Henri Bergson define la afección -- como,

- 383 -

"... lo que mezclamos del interior  
de nuestro cuerpo a la imagen de -  
los cuerpos exteriores." (24)

En el caso del cine, la afección es  
un requisito básico e imprescindible para la inte-  
gración emocional del espectador.



LA IMAGEN FILMICA COMO ESTIMULO SENSORIAL.

El proceso de fruición que lleva a cabo el receptor se desencadena partiendo de los estímulos de entrada, imágenes fílmicas en este caso, pero no son únicamente los órganos sensoriales los que posibilitan el conocimiento del objeto, sino - toda una compleja red de procesos de interpretación y reinterpretación de la información sensorial.

En la percepción de un film, el estímulo sensorial básico es la imagen fílmica.

Renato May escribe en El lenguaje - del film,

"... la visión del film no empieza, como generalmente se cree, 'en la pantalla', sino en el 'ojo del - espectador', sujeto a distintas - limitaciones más o menos conocidas, (...) y termina 'en el individuo', es decir, 'más allá' de aquel punto que interrumpe la vía fisiológica que conduce al camino de las sensaciones." (25)

La imagen fílmica es un estímulo sensorial que actúa sobre los órganos perceptivos del receptor mientras dura su energía y que de--

sencadena el proceso de fruición que lleva a cabo el receptor.

La energía perceptual de los estímulos sensoriales no es de igual naturaleza que la - de los fenómenos físicos que nos permite mover máquinas; lo que, desde el punto de vista de la psicología, se considera energía no es más que el conjunto de,

"... ciertas propiedades del estímulo que afectan a la conducta del sistema sólo durante el tiempo en que esté presente la energía o durante lapsos cortos después de -- eso. Esto quiere decir que algunas características de la energía están modificando la conducta en forma directa. Estas características se denominan aspectos informativos de la energía". (26)

La energía perceptual del estímulo fílmico se dirige a los órganos exteroceptores o sentidos distales, actuando por ello en dos áreas de proyección específica, la vista y el oído.

La excitabilidad de las células de dichos órganos, como consecuencia de la incidencia del estímulo, hace posible la transducción de la energía visual y sonora en corriente nerviosa,

lo que desencadena el proceso de percepción propia mente dicho.

La percepción, como ya vimos, es en esencia, un proceso mediante el cual el receptor - extrae de los estímulos que llegan a sus órganos - sensoriales una información. Para Ronald Forgas, sólo,

"... a los estímulos que tienen una transcendencia informativa, es decir, que dan origen a algún tipo - de acción reactiva o adaptación del individuo, se les debe denominar - información." (27)

Los estímulos fílmicos llevan, en - sí mismos, una información que el receptor tiene - que extraer mediante una serie de procesos cognos- citivos. No obstante, debido a las limitaciones - del sistema perceptivo, el organismo humano sólo puede captar una parte de la información que se le ofrece.

La acción de los estímulos fílmicos sobre los órganos sensoriales desencadena toda una serie de sensaciones con las que se inicia la parte "interna" de la fruición de un film.

Las sensaciones.

Merleau-Ponty escribe que la sensación es,

"... la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo". (28)

Algunos filósofos y psicólogos consideran a las sensaciones como los elementos básicos de nuestra percepción y del conocimiento del mundo que nos rodea.

Mach potencia enormemente las sensaciones en-sí-mismas y afirma que,

"El mundo no es más que la suma de nuestras sensaciones, la cual forma el contenido de nuestra conciencia. Nuestras sensaciones constituyen la única fuente de verdad." (29)

Clifford, en la misma línea que Mach, mantiene que,

"El objeto fenoménico es un grupo de sensaciones, que son cambios de mi conciencia (...) la sensación es la verdadera cosa en sí (...). Ella

- 388 -

es el átomo psíquico cuyas combinaciones constituyen las conciencias mismas." (30)

Titchener, por su parte, desplaza el ámbito de las sensaciones hacia la percepción y propone que,

"Las unidades básicas de la conciencia son las sensaciones, las imágenes y los afectos. Las sensaciones son los elementos de la percepción." (31)

Aunque, tradicionalmente, la percepción y la sensación se han considerado procesos distintos, siendo la sensación,

"... el proceso que contenía los elementos fisiológicos o sensoriales, fuera del cual estaban compuestos los objetos percibidos." (32)

En la actualidad ha desaparecido tal distinción y la percepción ha pasado a ser una especie de continuo en el que se integran las sensaciones.

Podemos deducir, fácilmente, de las anteriores manifestaciones, la importancia que tiene las sensaciones en cualquier proceso de percepción.

La naturaleza de las sensaciones es de carácter psíquico, mientras que la de las causas que la provocan, en este caso la imagen fílmica, tiene un carácter físico. En este punto surgen numerosas incógnitas, ¿cómo relacionamos un hecho físico con otro psíquico? ¿cual es el nexo de unión entre uno y otro? ¿cómo se cuantifica esa relación? es decir, ¿qué cantidad de energía necesito para desencadenar una sensación de una determinada intensidad?, por último ¿las variaciones, graduales o no, que se producen en uno se corresponden con las variaciones que se dan en el otro?.

En primer lugar, debemos diferenciar entre hecho físico y hecho psíquico, para lo cual podemos apoyarnos en la experiencia, como propone Avenarius, o bien mediante la separación del yo y el yo de los demás, siguiendo así los postulados de Mach, quien diferencia dos tipos de fenómenos, es decir,

"... los que pueden ser percibidos por todos los hombres y los que pueden ser percibidos por un sólo hombre." (33)

La imagen fílmica sería el fenómeno que todos los hombres pueden percibir, en este sentido, es un hecho físico, externo y objetivo; por el contrario, las sensaciones corresponderían a los fenómenos internos y subjetivos, que se en-

cuentran ligados de forma indisoluble al yo que los experimenta.

Tanto los estímulos como las sensaciones pueden distinguirse en intensidad, duración y cualidad, por ello experimentamos sensaciones -- más intensas que otras; esta desigualdad reside, -- según Bergson,

"... en las sensaciones mismas, independientemente de toda asociación de ideas, de toda consideración más o menos consciente de número y espacio." (34)

La dificultad surge cuando intentamos cuantificar estas diferencias y su relación con el estímulo.

La psicofísica se ha encargado de -- buscar métodos que nos permitieran la medición de una sensación como efecto de una estimulación, tarea ésta árdua y difícil, ya que mientras la sensación es un fenómeno psicológico interno que sólo -- tiene conciencia de él el sujeto que lo experimenta, el estímulo que la produce es externo y de naturaleza física.

Fechner creyó encontrar una relación matemática entre ambos hechos y elaboró una ley según la cual,

"Cuando los estímulos aumentan en -  
progresión geométrica, las sensa--  
ciones aumentan en progresión arit  
mética." (35)

Según este planteamiento, las sensa  
ciones se modifican de forma discontinua al igual  
que lo hacen las causas externas; sin embargo, la  
sensación es un fenómeno continuo y sus incremen-  
tos o decrementos son progresivos, las sensaciones  
aumentan o disminuyen paulatinamente. Bergson ma-  
nifiesta que,

"... el error de Fechner (...) con-  
sistía en haber creído en un inter-  
valo entre dos sensaciones sucesi-  
vas S y S', cuando de la una a la  
otra hay simplemente un paso y no  
una diferencia." (36)

Por consiguiente, podemos afirmar -  
que el incremento de las sensaciones es continuo,  
aunque las causas externas que las provocan sean -  
discontinuas, lo que invalida la ley propuesta por  
Fechner.

Otra tentativa es la de determinar  
la intensidad de una sensación mediante la cuanti-  
ficación de la causa que la provoca, ya que esta  
es de naturaleza física y objetiva, y por tanto me-  
dible.



Es cierto que disponemos de una serie de sistemas de medición y de parámetros que nos posibilitan, en el caso de la imagen fílmica, conocer y medir la intensidad de las frecuencias luminosas, el tiempo que duran, e incluso la cantidad de información que transmiten al receptor; sin embargo, aún no se ha podido determinar el valor de las fuerzas perceptuales, o de la "energía" emocional cuya existencia potencial se encuentra ya en el estímulo, lo que impide la cuantificación del estímulo en su totalidad.

Por otra parte, no existe ninguna razón para creer que las magnitudes de la causa externa se correspondan con las de las sensaciones que producen. Neisser recoge, por ejemplo, una sugerencia de Sperling, según la cual,

"... la sensación visual puede durar más tiempo que el estímulo." (37)

Es evidente, sin embargo, que cuando nos encontramos ante estímulos de mayor intensidad y duración, aumenta la sensación y el movimiento -- muscular que sigue a cada una de ellas, lo cual no significa que exista una correspondencia total y directa entre el incremento de la intensidad del estímulo y el de la sensación.

Algunos filósofos han intentado corresponder las intensidades del hecho fílmico con el psíquico, a través de una relación de dos exten

siones y para ello han traducido lo intensivo en ex tensivo, con lo cual en la idea de intensidad,

"... se encontrará la imagen de una contracción presente y por consecuencia de una dilatación futura - la imagen de una dilatación virtual, y si pudieramos decirlo así, de un espacio comprimido. Es preciso, - pues, creer que traducimos lo intenso en extenso." (38)

Este planteamiento no tiene mucho - sentido, ya que son parámetros diferentes que interactúan entre sí y la intensidad de una sensación no depende exclusivamente de su duración y viceversa. Reducir, por consiguiente, ambas magnitudes a una - sola equivale a ignorar que el carácter de la sensación es el resultado de la interacción de estos dos elementos.

Una forma de cuantificar la intensidad de una sensación, independientemente del valor del estímulo, es mediante su manifestación fisiológica. Bergson afirma que,

"La intensidad de estas emociones - violentas no debe ser, en absoluto, otra cosa que la tensión muscular que las acompaña." (39)

El organismo humano está constantemente recibiendo estímulos; existen ciertas intensidades a las cuales el organismo no parece reaccionar, ya que producen sensaciones medias en las que la actividad muscular es inapreciable. Las sensaciones que el conjunto de imágenes de un film provoca en el espectador podemos clasificarlas dentro de este tipo de sensaciones medias.

#### La emoción.

El receptor cinematográfico experimenta a lo largo de la proyección de un film distintos estados emocionales.

Hugo Münsterberg mantiene una tesis que comparte sin ningún tipo de reservas, según la cual,

"To picture emotions must be the central aim of the photoplay." (40)

Las reacciones emocionales que surgen en el espectador se producen como consecuencia de la acción de un acontecimiento externo sobre -- nuestro organismo. No obstante, en dichas reacciones, se entremezclan aspectos internos de nuestra estructura psíquica.

No disponemos de una definición adecuada y satisfactoria de la emoción. Charles N. Cofer afirma que,

"A veces las emociones han sido definidas como estados de 'excitación' que perturbaban el comportamiento habitual." (41)

Existen sin embargo, dos planteamientos fundamentales sobre la naturaleza de la emoción que se desarrollan en torno a las teorías de James-Lange y las de Cannon-Bard.

James afirma que,

"... los cambios corporales siguen inmediatamente a la percepción del hecho excitante, y que el sentimiento que tenemos de estos cambios a medida que ocurren es la emoción." (42)

Son, según esta teoría, las manifestaciones fisiológicas del comportamiento de nuestro organismo las que marcan las pautas de la experiencia emocional.

Anteriormente, tanto Darwin como -- Lange, subrayaron la importancia del estímulo que provoca la reacción emocional, aspecto que parece ignorar James en su afirmación.

La teoría de Cannon-Bard se centra en la intervención del sistema nervioso central, y especialmente, en la función que el tálamo desempeña en las experiencias emocionales; sin embargo, - posteriormente, se ha demostrado que el hipotálamo es más importante en la emoción que el tálamo.

Otro aspecto importante a determinar es el carácter innato o aprendido de la emoción.

Mientras McDougall consideraba que - las emociones eran innatas y estaban asociadas cada una de ellas a un instinto, los conductistas, con - Watson a la cabeza, llevaron a cabo una serie de experimentos de los que se deducía la importancia del aprendizaje en el desarrollo de las pautas emocionales. Sin embargo, puede afirmarse que no todas las experiencias emocionales son aprendidas, ya que,

"... existen tres diferentes formas de respuesta emocional provocables en el niño desde su nacimiento por tres series de estímulos. En razón de la conveniencia las llamaremos 'miedo', 'ira' y 'amor'". (43)

Esto les llevó a considerar la importancia de los componentes innatos en las experiencias emocionales, al menos en cuanto al miedo, la ira y el amor se refiere. No obstante, el aprendizaje sigue siendo un factor importante en el desarrollo de las emociones.

Lindsley, mediante electroencefalogramas y otras medidas fisiológicas, demostró que toda emoción lleva consigo un estado de cierta excitación, lo que llevó a Schachter a afirmar que,

"... para que tenga lugar una emoción, es preciso que se de un estado de excitación y una manera - de interpretar dicho estado en -- términos emocionales." (44)

Schachter incorpora un nuevo aspecto de suma importancia en el contexto de las experiencias emocionales, ya que, según esta hipótesis, un mismo estado de excitación podría ser interpretado de distinta forma, lo que llevaría a reacciones emocionales diferentes.

La emoción sería, por consiguiente,

"... un producto conjunto de una excitación fisiológica y de una evaluación cognoscitiva de la situación en que tiene lugar la excitación." (45)

No obstante, considero que existen otros muchos factores que intervienen en los estados emocionales, como el ambiente, el contexto sociocultural, la escala de valores, tanto colectiva como individual, etc. Jean Paul Sartre incluye un

nuevo factor y afirma que,

"... la verdadera emoción (...) va unida a la creencia." (46)

No especifica, sin embargo, a que tipo de emoción y de creencia se refiere.

Se ha identificado, con frecuencia, sensación y emoción, lo que equivale a confundir causa y efecto, ya que la emoción es un estado de conciencia provocado, entre otras cosas, por las múltiples sensaciones que transmiten nuestros órganos sensoriales.

Hugo Münsterberg escribe,

"Of course, impressions which come to our eye at first awaken only sensations, and a sensation is not an emotion." (47)

Es cierto, sin embargo, que la emoción desencadena ciertos tipos de sensación en nuestro organismo, lo que implica una relación de interacción entre ambos.

Este aspecto ha sido estudiado por la psicología fisiológica y se ha llegado a la conclusión de que existe una implicación directa entre emoción y sensación, por lo que cuando se produce una alteración en nuestras sensaciones corporales,

se desencadenan nuevas emociones que están a su vez condicionadas y controladas por la naturaleza de éstas.

Henri Bergson considera que,

"La mayor parte de las emociones son un haz de miles de sensaciones, sentimientos, o ideas que las penetran; cada una de ellas es pues, un estado único en su género." (48)

Al igual que la intensidad y naturaleza de las sensaciones depende del estímulo sensorial que las produce, el grado de excitación emocional y el tipo de estado emocional son una consecuencia directa del conjunto de sensaciones que lo originan.

Las emociones que puede padecer un espectador cinematográfico se agrupan en dos grandes apartados:

- a) Emociones integrativas: amor, amistad, simpatía.
- b) Emociones segregativas: miedo, odio, terror, antipatía, repugnancia.

Nicolaj Hartmann, con un planteamiento realista dentro de la corriente fenomenológica, intenta determinar en Los fundamentos de la Ontología, (1.935) el carácter de los actos emocionales,



a los que considera no cognoscitivos.

Hartmann establece tres categorías - dentro de los actos emocionales: receptivos, anticipadores y espontáneos.

"Los actos receptivos se caracterizan por el hecho de que en ellos - 'es afectado' por un hecho o por - un acontecimiento del mundo real, aunque no se de cuenta intelectualmente de lo que le impresiona (...)

Los actos anticipadores son los - que anticipan el futuro en la forma de previsión indiferente, como en la espera, el presentimiento, - la curiosidad, etc. , o en la forma de una previsión emocional, como en el caso de la esperanza y del miedo (...) los actos emocionales espontáneos son los que tienden a impresionar un objeto trascendental real. Tales son el querer, el desear, el anhelar. Estos actos - producen la reacción del objeto impresionado que a su vez impresiona al que los ejecuta." (49)

La emoción es un hecho del cual el espectador no puede librarse. Jean Paul Sartre - escribe,

"... la emoción es padecida. No puede uno librarse de ella a su antojo, va agotándose por sí misma pero no podemos detenerla."  
(50)

La emoción a pesar de su carácter interno se manifiesta externamente a través de ciertas reacciones perceptibles, como son contracciones de los labios, de los ojos, expresiones faciales, gestos, etc.

Cuando el espectador cinematográfico adquiere el estado y nivel emocional deseado por el realizador, se produce una interacción tal entre la propuesta fílmica y el estado emocional del receptor que hace que la percepción del film aparezca como una síntesis de ambos espíritus creativos.

Jean Paul Sartre escribe que,

"... la conducta emocional no es en absoluto un desorden; es un sistema organizado de medios que tienden hacia una meta." (51)

La emoción, en el caso del espectador de un film, es una emoción dirigida y programada, nunca arbitraria o casual. El sistema que, de alguna manera, organiza los medios que desencadenan

denan la conducta emocional, es propuesto por el - realizador, quien va construyendo su obra apoyándose en las, más o menos, previsibles reacciones emocionales del receptor.

El espectador cinematográfico, a lo largo del desarrollo del relato fílmico, va a atraer por distintos momentos y grados de excitación emocional; el realizador a la hora de llevar a cabo su proceso creativo debe tener en cuenta dichos estados y su localización en la cadena narrativa, para adecuar, en consecuencia, sus mecanismos de incidencia y controlar así las variaciones emocionales que en el espectador desea provocar.

La dificultad de este cálculo es -- evidente, cada persona actúa de distinta forma ante un mismo estímulo; sin embargo, existe un amplio margen en el que las reacciones emocionales son semejantes, ya que en ellas subyace toda una escala de valores socioculturales comunes.

"Los valores, decía (Dilthey) son - meramente una expresión de las actitudes emocionales de los humanos."  
(52)

Max Sheler relaciona directamente su teoría de los valores con la experiencia emocional de los mismos y considera que el mundo de los valores es un mundo objetivo, independiente del acto -

subjetivo de su aprehensión.

Dependiendo de la experiencia anterior con los estímulos, la reacción emocional puede ser positiva o negativa, lo que origina una actitud en el sujeto de atracción o repulsión hacia éstos.

Los distintos estados emocionales - por los que atraviesa el espectador son, en definitiva, una consecuencia directa de la interacción de su propia escala de valores con el juego de valores propuesto por el realizador.

Debemos tener en cuenta que la emoción actúa como control de la atención y la imaginación y que es, sin duda alguna, una fuente de de formación, por lo que es necesario saber controlar perfectamente los estados emocionales y sus correspondientes niveles.

Esto presenta enormes dificultades, en primer lugar por la naturaleza de la emoción, - que nos plantea un problema semejante al que tenía mos cuando intentábamos cuantificar las sensaciones, advirtiendo igualmente, que sólo podemos calcular el grado de excitación emocional en función de su manifestación fisiológica. En segundo lugar, cada individuo presenta unas características psicosomáticas y unos valores socioculturales diferentes, lo que impide establecer con exactitud el nivel - emocional que el conjunto de espectadores va a --

adquirir en un determinado punto de la narración -  
fílmica.

Considero, no obstante, que aunque -  
no sea posible calcular con exactitud el grado de -  
excitabilidad emocional del espectador, sí es facti-  
ble prever los momentos de la narración cinemato-  
gráfica en los que se va a producir un cambio sus-  
tancial, bien sea incremento o decremento, en el -  
nivel emocional de la audiencia, y que,

"... el propio cineasta confía en  
la exactitud de sus predicciones  
con el fin de controlar nuestra -  
principal línea de respuesta a su  
obra ." (53)

#### La atención.

El espectador cinematográfico no se  
limita a "leer" la imagen fílmica de forma unifor-  
me y homogénea, sino que se centra en una serie de  
"puntos" que reclaman su interés. No mantiene, por  
tanto, una actitud pasiva ante el constante bom-  
bardeo de estímulos distales cargados de informa-  
ción, sino que por el contrario, selecciona, elige  
algunas partes en lugar de otras, en definitiva, -  
centra su atención. Pero para llegar a este punto,  
es necesario que se produzcan toda una serie de -  
procesos, ya que la atención no es un acto instan-  
táneo.

Las imágenes de un film suelen presentarnos una serie de elementos que se desplazan dentro de un determinado escenario, que desarrollan ciertos movimientos, ciertas acciones; sin embargo, el interés del espectador no se despliega a lo largo y ancho de la pantalla, sino que, de forma inconsciente, se fija en una serie de figuras, de momentos, de gestos, etc., que en realidad son los que constituyen los puntos esenciales de la acción.

El hombre tiene capacidad de aislar y concentrar su interés en estos puntos, lo que hace que adquieran mayor viveza y claridad, sin que ello signifique que aumenten de intensidad, sino simplemente, que los procesos de análisis del receptor se centran en el objeto predominante e ignoran, en cierta medida, el resto de los puntos que están compitiendo en la imagen. Los que sufren la no atención aparecen menos claros, menos detallados, llegando incluso a desaparecer de nuestra mente.

Es evidente que no es posible mantener el mismo grado de interés en la enorme cantidad de objetos que se nos muestran en la pantalla, por lo que nuestra atención se va a detener, casi exclusivamente, en los aspectos más relevantes de ésta.

La escena, en su conjunto, puede despertar nuestro interés, pero la atención no la concentraremos más que en esos puntos fundamentales -

que la constituyen, por lo que podríamos afirmar que es una atención puntual y no una atención global la que rige los procesos de análisis y lectura de la imagen fílmica.

Los puntos de atención son cambiantes y están en función del desarrollo de los acontecimientos. El receptor se sentirá arrastrado de un lugar a otro; el orden y el ritmo de cambio viene impuesto por la estructura interna de la imagen.

La atención puede ser voluntaria, cuando de forma consciente dirigimos nuestros procesos de análisis hacia la observación de determinados aspectos de un objeto, o involuntaria cuando no es posible controlar dichos procesos.

En el primer caso, nosotros, independientemente de la corriente energética selectiva que nos obliga a prestar de forma involuntaria nuestra atención a los puntos propuestos por el autor de la obra fílmica, podemos dirigir de forma consciente y, en cierta medida a contracorriente, la atención hacia el comportamiento de un determinado actor que nos interesa especialmente por otras razones externas a la obra en sí. Esta actitud consciente ignora las exigencias de los puntos que en ese momento están reclamando la atención del espectador. Sería por tanto, una visión "externa" de la obra, una simple observación sin participación, ya que el receptor nunca entraría en el juego emocional de la misma.

La lucha que dicho observador tiene que mantener con las fuerzas conductoras de la -- obra, rompe el equilibrio y la coherencia dramática de la misma. Es evidente, sin embargo, -- que el espectador se integra, por lo general, en el flujo emocional propuesto por el realizador y se deja arrastrar sin demasiada oposición.

En el proceso de fruición de un - film y en el de cualquier obra artística, predomina la atención involuntaria; el receptor es arrastrado por la voluntad creadora del autor.

Hugo Münsterberg escribe,

"if we really enter into the spirit of the play, our attention is constantly drawn in accordance with the intentions of the producers." (54)

Es el autor quien, mediante las líneas energéticas de la obra, conduce la atención del espectador hacia una determinada figura en lugar de - otra.

Pero ¿qué es lo que entendemos por - atención?. El planteamiento clásico coincide en -- asegurar que es la captación o la localización de - una "energía selectiva" que subordina nuestra atención a la búsqueda de algo.



No obstante, la hipótesis de la --  
"energía" no es aceptada por la psicología cognos-  
citiva, que mantiene que la atención no es, según  
Ulric Neisser,

"... una misteriosa concentración -  
de energía psíquica; simplemente  
consiste en la signación de los me  
canismos analizadores a una región  
limitada del campo." (55)

Considero, sin embargo, que no son  
planteamientos opuestos ni contradictorios, sino -  
complementarios, ya que son procesos sucesivos, --  
pues es imprescindible captar, en un primer momen-  
to, los puntos de "energía" para que, posteriormente  
te, los mecanismos analizadores se centren en ellos.

Münsterberg se pregunta,

"What are the essential processes -  
in the mind when we turn our attenti  
tion to one face in the crowd, to  
one little flower in the wide --  
landscape?" (56)

Es obvio que para concentrar nuestra  
atención en esa pequeña flor, es preciso tener, an-  
teriormente, una visión global y "neutra" del paisaje  
je que nos permita segregar los puntos hacia los -  
cuales se dirijan nuestros procesos de análisis.

Esta primera visión equivaldría a la captación de lo que los gestaltistas llamaron "fuerzas autóctonas" y se correspondería a la "unidad - primitiva" de Hebb; sin embargo, Ulric Neisser los considera procesos "preatentivos", como los que,

"... producen los objetos que mecanismos posteriores tienen que desmenuzar e interpretar." (57)

Dichos procesos son para el psicólogo americano,

"... operaciones totalistas que forman las unidades a las cuales la atención puede ser entonces dirigida y que pueden controlar directamente la conducta motora simple." (58)

De estas visiones globales preatentivas, se extraen las pautas que van a dirigir -- nuestra atención involuntaria hacia los puntos de máximo interés. Dicha pautas se encuentran dentro de la misma obra y en ningún caso, son aportación del espectador, sino propuestas por el autor.

El realizador como ya veremos en el siguiente capítulo, dispone de toda una serie de - mecanismos para producir dentro de los acontecimientos que muestra la imagen, las distintas líneas de enfoque, movimientos de actores, distribución de

elementos en el espacio, dirección de miradas, etc.; son algunos de los aspectos de la puesta en escena que van a crear unas líneas conductoras de las que el receptor difícilmente podrá librarse.

No obstante, aunque las líneas que van a llevar nuestra atención hacia una determinada figura existan ya en la imagen, la fuerza que desencadena el acto de atención en sí, está controlada por el grado de excitación emocional del receptor.

Hay que hacer hincapié, por consiguiente, en ese respaldo emocional que lleva consigo todo acto de atención cinematográfica, sin el cual difícilmente el espectador podría seguir las pautas propuestas por el autor.

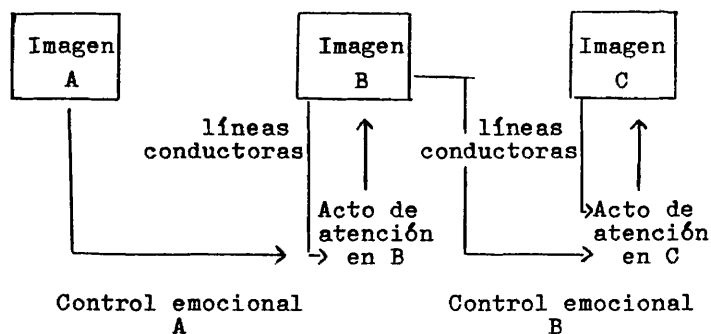
La excitación emocional desencadena y controla el acto de atención que va a centrarse en determinados puntos de la imagen fílmica. Mientras que las líneas conductoras de dicho acto pertenecen a la imagen fílmica, la fuerza que lo provoca corresponde al espectador.

En el proceso se produce una fuerte concatenación entre los actos de atención y sus correspondientes niveles emocionales, es decir, el grado de excitación emocional que en cierto momento presenta el receptor ante una imagen desencadena un acto de atención en sí, que a su vez, gracias

a los datos que extrae en dicho proceso y a las -  
nuevas sensaciones que provoca, modificará el ni-  
vel emocional del espectador, con lo cual en el -  
próximo acto de atención será controlado por el -  
último grado de excitación emocional en que éste  
se encuentre, es decir, se produce una constante  
realimentación.

Analizando una parcela de la cade-  
na narrativa cinematográfica, el proceso es el si-  
guiente:

El acto de atención en B está dirigido por las lí-  
neas conductoras de la imagen B y controlado por  
el estado y nivel emocional que el espectador al-  
canzó en momentos inmediatamente anteriores, es -  
decir, en A. El acto de atención sobre B va a mo-  
dificar el estado emocional A y lo transformará -  
en estado B, que será el que controlará los actos  
de atención en la imagen inmediatamente posterior.



El paso del estado emocional A al B no es brusco, sino que se produce gradualmente, a medida que se desarrolla el acto de atención en B.

Ulric Neisser considera que la "pre disposición perceptual" es otro factor que puede incidir en el acto de atención selectiva y concretamente,

"... para controlar tanto el orden en que varias figuras reciben atención focal, como la síntesis que lleva a cabo entonces." (59)

Esto es, sin duda, válido cuando -- las líneas conductoras dominantes de la imagen fílmica son débiles y dejan a la libre elección del espectador tanto el orden de análisis como el ritmo de cambio, pero, generalmente, el receptor no dispone de esta posibilidad, ya que casi todo le viene impuesto desde el exterior.

La atención, en definitiva, nos permite profundizar más en el análisis de determinados aspectos de los objetos que se nos muestran, es decir, tener una percepción "más intensa" de éstos.

#### La imaginación.

"We must accompany those sight with a wealth of ideas. They must have

- 413 -

a meaning for us, they must be --  
enriched by our own imagination."  
(60)

En la percepción de un film, la ima  
ginación enriquece la imagen fílmica aportando in-  
formación complementaria y permite que ésta adquer  
a ese carácter de realidad que no tiene.

En este sentido, Jean Mitry afirma  
que,

"Si nos emocionamos más por lo que  
imaginamos que por lo que vemos,  
todavía es necesario que la imagi  
nación se apoye sobre hechos tan-  
gibles, no podría ser gratuita. "  
(61)

En mi investigación me interesa, es  
pecialmente, la relación percepción-imaginación y  
la función que ésta desempeña en el proceso de --  
fruición de un film. Es evidente, sin embargo, -  
que no todas las formas de imaginación están rela-  
cionadas con los procesos de percepción y es, úni-  
camente, la imaginación visual de los estados de -  
vigilia la que exige de mi atención. .

Cuando hablamos de imaginación nos  
referimos, generalmente, a la capacidad de nuestra  
mente para elaborar imágenes de objetos que no es  
tán presentes en nuestros órganos sensoriales; por

el contrario, los objetos que la percepción nos proporciona sí tienen presencia física real y actúan directamente sobre nuestros sentidos.

No es correcto, por consiguiente, identificar imaginación y percepción, ya que los procesos imaginativos obedecen a estímulos internos, mientras que los perceptivos a externos. Pero ésto no es suficiente para delimitar dos actos -- que presentan desarrollos semejantes y que inte--ractúan entre sí.

El concepto de imaginación es mucho más amplio y complejo, y mantiene relaciones con - las áreas tanto conscientes, como inconscientes de la mente humana.

Los postulados clásicos sobre la - imaginación se orientan hacia dos polos opuestos; uno propuesto por Freud, en el que la función de - la imaginación es la recuperación del pasado, es un volver a revivir, sin ninguna capacidad de renovación, de descubrir nuevos caminos como proponía Bachelard. El otro, defendido por Sartre, en el que la imaginación desempeña una función liberadora, creadora, que permite la superación del individuo.

Ulric Neisser, afirma que un acto - de imaginación no consiste en abrir,

"... viejos archiveros, sino de con  
struir nuevos modelos." (62)

Comparto la tesis de Neisser y con  
sidero que la imaginación es un acto creativo que --  
realimenta la información escueta proporcionada por  
la percepción y propone nuevas relaciones.

Philippe Malrieu mantiene que,

"... la percepción es una informa-  
ción lastrada de actividad motriz  
(...), la imaginación, desde su -  
origen interrumpe esta actividad  
introduciendo, en el simulacro la  
repetición de la escena pasada."  
(63)

La imaginación desempeña dos impor-  
tantes funciones: una que se ubica en el pasado -  
inmediato y que proporciona el conjunto de imáge--  
nes borrosas y poco delimitadas, que la memoria vi-  
sual ordinaria facilita para completar las imágenes  
perceptivas propuestas por el realizador. La otra  
función pertenece al futuro inmediato y consiste -  
en aventurar nuevas relaciones, lo que propicia -  
el fenómeno de anticipación.

Ulric Neisser considera que,

"Las imágenes de memoria del pensa-  
miento en vigilia no son reproduc-



- 416 -

ciones exactas de experiencias anteriores, ni fuentes útiles de información para el recuerdo." (64)

Son construcciones que pertenecen más a lo imaginario que a la memoria, ya que la imaginación es un acto creativo y no reproductivo; pero no podemos negar la influencia de las experiencias pasadas en el pensamiento imaginativo.

Este tipo de imágenes de memoria no corresponden a las "posimágenes" en el sentido estricto del término, ni tampoco a las "eidéticas", aunque en ocasiones se hayan identificado.

Las imágenes "eidéticas" son las que nos proporcionan una réplica exacta de los objetos percibidos.

Rudolf Arnheim las define como,

"... vestigios fisiológicos de la estimulación directa." (65)

Esto corresponde prácticamente a la definición de las "posimágenes" de Neisser, para quien éstas sólo son,

"... vestigios seniles de procesos que fueron útiles en alguna ocasión."  
(66)

Las "posimágenes" son, por consiguiente, al igual que las "eidéticas", sedimentos de imagen que quedan después de que nuestra retina ha sufrido el efecto de un estímulo; sin embargo, las "posimágenes" no pueden ser exploradas mediante movimientos oculares.

Otros rasgos característicos de las imágenes "eidéticas", que a su vez diferencian éstas de las "posimágenes" son:

- "a) El sujeto la describe como teniendo una claridad y definición comparable con la de los objetos externos.
- b) El sujeto la 'proyecta', esto es, la ve ocupando un sitio particular en el espacio.
- c) El sujeto la puede 'examinar' como un cuadro real.
- d) No cambia su posición con los movimientos oculares, como lo haría una posimagen." (67)

Considero, sin embargo, que son imágenes de memoria y no "eidéticas" ni "posimágenes" las que fluyen y se entremezclan constantemente en nuestra mente con las imágenes fílmicas procedentes del film.

Dichas imágenes de memoria nos aportan la información que en ese momento precisamos,

para lo cual no es necesario que sean reproducciones exactas (I. eidéticas) y totales, ya que se -- pueden corresponder a sólo una parte o un aspecto de los objetos que las originan.

Por otra parte, el estímulo que hace revivir las imágenes de memoria está a su vez -- controlado por el estado emocional del receptor, lo que indudablemente va a contaminar dicha imagen, -- configurando una reproducción pertinente, aunque -- pueda estar lejos de sus formas originales.

La segunda función importante que la imaginación desempeña en el proceso de fruición de un film es la de aventurar nuevas relaciones, es de de cir, la de adelantarse, en cierta medida, al desarrollo de los acontecimientos.

Este fenómeno de anticipación se -- apoya en toda una serie de experiencias pasadas. El sujeto receptor ante una determinada situación tiende a dar un significado a los acontecimientos que se le muestran, siempre en función de sus propias experiencias, en las que encontrará rasgos se mejantes o comunes con la presente situación.

El fenómeno de anticipación está -- en la base de todo tipo de participación del espectador cinematográfico.

Por consiguiente, para su buen fun cionamiento,

- 419 -

"... el film debe apelar a la imaginación del espectador para completar una presentación necesariamente parcial del mundo." (68)

EL RECEPTOR.

La figura del espectador cinematográfico aparece con frecuencia esterotipada y difuminada dentro del entorno de una audiencia masiva. Es, sin duda, la víctima más flagrante de los innumerables estudios que sobre el fenómeno cine existen. Cuando no se le ignora, se le despersonaliza, subyuga, masifica e incluso, a veces, se le idiotiza suponiéndole exento de cualquier tipo de identidad. Considero, sin embargo, que esto no es así y que cada día lo es menos.

El espectador no es un receptor pasivo que nada aporta al film, sino todo lo contrario; ya desde un primer momento ofrece, como afirma Amadee Ayfre,

"... su complicidad sórdida e ingenua (...) que infaliblemente confiere de forma gratuita a los personajes la densidad que no tienen."  
(69)

Pero la intervención del espectador no se limita a esa complicidad, sino que es mucho más amplia y compleja, haciendo una auténtica aportación creativa.

Considero que el espectador cuando acude a una sala de exhibición es consciente de que

asiste a un espectáculo que le va a divertir, más o menos, que le va a emocionar o aburrir, pero nunca tiene consciencia de que está llevando a cabo - un acto intelectual. No comparto, por ello, la tesis de Perkins, según la cual,

"El cine sólo puede valer la pena - cuando sirve de test intelectual - (...) (y que) el volumen de actividad intelectual que de modo patente es necesario para comprender un film se ha convertido en norma para valorar la calidad de éste."  
(70)

Creo que sería más correcto cambiar, en la afirmación de Perkins, el término intelectual por emocional, ya que considero que el valor de - una película debemos medirlo por su capacidad de - desencadenar estados de emoción en el espectador.

El intento de intelectualizar el cine es sin duda loable, pero también es uno de los escollos más peligrosos que éste tiene que superar para sobrevivir. Quiero, sin embargo, dejar claro que el hecho de que el cine sea un espectáculo no significa por ello que no sea un acontecimiento - cultural.

El espectador ante un film, tiene - una determinada situación anímica, presenta cierta predisposición a recibir el mensaje fílmico, es de

cir, se encuentra en "estado receptivo", lo que no quiere decir pasivo e inerte, sino más bien selectivo. Esta actitud es una característica común a los seres humanos, ya que éstos,

"... no son, de modo alguno, neutrales o pasivos hacia una información ingresante. Por el contrario, seleccionan algunas partes de ella para prestarles atención a expensas - de otras, reconociéndolas y refutándolas de manera sumamente compleja".  
(71)

Al receptor cinematográfico es preciso contemplarlo desde dos perspectivas:

- a) Como ente individual.
- b) Como ente colectivo.

Son dos aspectos de una misma actividad y de un mismo soporte, es decir, la fruición - del film por parte del receptor es materializada por un ente individual con personalidad propia que se encuentra, circunstancialmente, integrado en una colectividad en "estado receptivo".

"... cada espectador, aislado en la - sombra, olvidándose de la presencia de sus vecinos, se encuentra abocado por completo hacia la pantalla."  
(72)

Las relaciones que se establecen entre el receptor, como ente individual y el film, - son personales e intransferibles. Las sensaciones y sentimientos que éste le producen no las puede compartir, ni identificar con las de cualquier -- otra persona que esté a su lado.

Perkins afirma que,

"El modo preciso en que cualquier - espectador participa en la acción de un film, los matices de su asentimiento con las acciones y aspiraciones de los personajes concretos, estará necesariamente controlado - por su personalidad y experiencia."  
(73)

Por ello, las reacciones emocionales individuales y su manifestación externa pueden variar sensiblemente de un receptor a otro. Es frecuente comprobar como un mismo acontecimiento provoca en nuestro compañero de butaca una carcajada, - mientras que a nosotros apenas nos hace esbozar una sonrisa.

Ante la diversidad de posibles respuestas individuales, es evidente que parezca imposible llevar a cabo el control emocional del espectador que propugno. Pero la respuesta que el realizador debe determinar no es la de un receptor individual concreto, sino la de un receptor colectivo,



en el que las diferencias y matizaciones personales se diluyen en una actitud emocional genérica, positiva o negativa, de aceptación o rechazo ante los acontecimientos que en cada momento se le muestran.

No quiere decir esto que el receptor cinematográfico en cuanto ente colectivo, pierda su identidad individual, ya que ésto equivaldría a - identificar audiencia colectiva con audiencia masiva.

El mito de la masificación del espectador de cine está, afortunadamente, desapareciendo; el receptor es, cada vez, más selectivo. Un hecho - demostrable es la homogenización progresiva de las colectividades cinematográficas; ciertas películas, ciertas salas de exhibición, e incluso, determinadas sesiones aglutinan sectores de audiencia que - comparten entre sí una serie de aspectos socioculturales comunes. Esto facilita la conexión entre el realizador y el espectador.

No obstante, sería incorrecto ignorar la incidencia que tiene la "actitud" colectiva en el proceso de fruición del receptor individual, ya que en torno a la proyección de un film se crea una atmósfera, en el interior de la sala de exhibición, que actúa como un factor más, positivo o negativo, sobre el espectador.

Dicha atmósfera es una consecuencia del grado de aceptación que la audiencia otorga al film. Su influencia sobre el espectador individual es variable y está en función de la mayor o menor integración de éste en la colectividad perceptiva, pudiendo actuar de forma negativa cuando no existe una correcta conexión entre individuo y grupo.

Es evidente que esta influencia puede afectar a la fruición del film y alterar, por consiguiente, sus cualidades artísticas.

Existen otros muchos factores, tanto internos como externos, que pueden modificar sensiblemente el nivel de aceptación o rechazo de una obra. El estado de ánimo del espectador, su predisposición hacia ciertos temas, su grado de cansancio, e incluso aspectos aparentemente sin importancia, como la ubicación en la sala, el tamaño de la pantalla, la comodidad o incomodidad de la butaca, la temperatura ambiente, etc., inciden de manera muy clara en la fruición fílmica.

Mitry llega a afirmar que,

"... es evidente que la participación es más viva, si no más activa, cuando el espectador está más cerca de la pantalla. Hasta cierto límite, por supuesto, y a condición de que la imagen afectando al máximo el campo visual, no exceda a éste y pueda ser captada en su marco." (74)

Participación del espectador.

Está fuera de lugar negar, en la actualidad, la participación del espectador en la -- fruición fílmica. Es evidente, que no es un mero receptor pasivo, sino que de algún modo se incorpora al proceso. La dificultad estriba en determinar qué tipo y grado de participación tiene.

No se ha llevado a cabo, o al menos yo no la conozco, ninguna investigación seria y sistemática sobre el comportamiento del espectador cinematográfico y las causas que provocan sus reacciones emocionales. Esto nos obliga a movernos en el ámbito de las conjeturas basadas en nuestra propia experiencia como realizador y habitual espectador de cine.

No pretendo ignorar los muchos trabajos que se han realizado sobre el tema, pero éstos no tienen mayor apoyo que ciertos experimentos hechos en psicología sobre aspectos aislados del comportamiento humano y cuyos resultados han sido extraídos de su contexto y nivel para integrarlos, más bien a la fuerza, en el terreno de la percepción fílmica.

Considero, sin embargo, que la actuación del espectador desborda toda conclusión experimental de que disponemos en este momento, ya que éstas corresponden a observaciones aisladas de deter-

minados experimentos sobre aspectos de la percepción y del comportamiento del receptor no fílmico.

Los films necesitan, sin duda alguna, de la participación del espectador, ya que,

"... sin un compromiso emocional por parte (...) (de éste) los films serían tediosamente esquemáticos como una mesa redonda dirigida por un moderador." (75)

Pero este compromiso no le obliga a perder, en ningún momento, su propia identidad y a transformarse en "reflejo" del héroe.

No comparto ciertas posturas que defienden a ultranza la "identificación" espectador-héroe siempre y cuando ésta supone,

"... una especie de renuncia a sí mismo, aunque sea por el tiempo - del espectáculo, para identificar se con lo 'otro'". (76)

Mitry manifiesta que,

"De todos modos, no soy yo, en tanto que individuo, quien se identifica con el héroe; es un querer insatisfecho, un yo ideal el que reconozco en él (...). Todo ocurre como si el

actor fuese nuestro 'doble', la encarnación de nuestro yo intencional." (77)

En una línea semejante, Edgar Morin escribe,

"Está claro que el espectador medio tiende a incorporarse y a incorporar en él a los personajes de la pantalla en función de las semejanzas físicas o morales que les encuentra." (78)

Este planteamiento nos llevaría a admitir que la audiencia está constituida por un conjunto de receptores despersonalizados; sin embargo, el espectador medio presenta una personalidad hecha y estable que no necesita proyectarse en ese héroe que supone Mitry es nuestro yo - ideal.

Tampoco se produce una "imitación automática" como propugna G. Cohen-Séat, cuando defiende su tesis sobre el mimetismo cinematográfico.

El espectador es siempre consciente de su yo y nunca lo confunde con el del héroe, ni intenta imitarle, al menos, en el momento de la proyección.

Antes de exponer cuales son mis criterios sobre la participación del espectador, creo conveniente citar los factores que a mi modo de ver posibilitan y configuran las características de tal participación.

- a) La sensación de realidad que nos proporciona la imagen fílmica.
- b) La verosimilitud de los acontecimientos.
- c) La predisposición receptiva del espectador.

La imagen fílmica nos presenta una serie de acontecimientos que pueden tener carácter de realidad, pero que, sin embargo, no suceden -- aquí y ahora, lo que les confiere cierto distanciamiento, por lo que no exigen del receptor una actitud similar a la que tendría que adoptar en la realidad ante hechos semejantes.

La verosimilitud hace que creamos tanto en los personajes que sufren la acción como en ella misma.

Por último, nuestra predisposición a integrarnos en el juego emocional que nos proponen, permite la superación de todas las barreras y distanciamientos, aunque sigamos siendo conscientes de que estos acontecimientos suceden a otras personas y no a nosotros.

Este estado de consciencia nos permite incorporarnos voluntariamente,

"Tengo, en cierta medida, más libertad ante ello. Mi participación - nunca es sino la manifestación de un acto voluntario, de una sumisión consentida." (79)

Considero que en la fruición filmica no se da esa "proyección-identificación" en el sentido de una sustitución de nuestro yo por el yo ideal encarnado en el héroe, sino que es una observación afectiva en la que el espectador se inclina hacia un determinado personaje; pero no porque se identifique física y moralmente con él, sino porque simpatiza con su causa, su proyecto o sus motiva--ciones.

Esta participación afectiva se produce a tres niveles,

- a) Nivel perceptivo.
- b) Nivel imaginativo.
- c) Nivel emocional.

En ningún momento puede el espectador identificarse totalmente con el personaje, llegar a sentir lo que éste siente. Existen varias razones que nos llevan a tal conclusión:

- a) Las sensaciones que en cada momento padece el personaje no corresponden a las del espectador. Cuando el héroe tiene sensación de hambre, o frío, el receptor no la siente.
- b) Los estados emocionales del personaje son distintos e, incluso, pueden llegar a ser opuestos a los del receptor.
- c) El espectador dispone de una cantidad de información, generalmente superior y si no, al menos diferente de la que el personaje tiene.

La diferencia entre la situación del receptor y la del espectador es evidente, lo que impide que se de una total identidad entre uno y otro.

Un argumento que con frecuencia se ha esgrimido para demostrar tal identificación es la posibilidad que el espectador tiene de adoptar el punto de vista del personaje, mediante la utilización de la cámara subjetiva; sin embargo, no es una justificación suficiente, ya que lo más que el espectador llega a compartir con el personaje es la relación que éste mantiene con lo que se nos muestra en la pantalla.

La participación afectiva surge, no de la identificación, sino de la diferencia situacional de uno y otro. El espectador toma partido a favor de uno y en contra de otro, se -



solidariza con el débil, con el bien, con la justicia, etc., valores simples y elementales que subyacen con distintos matices y gradaciones en todo relato fílmico.

Debemos distinguir, por tanto, las diferentes situaciones emocionales por las que -- atraviesan los personajes de un film y las del -- espectador, que no se corresponden en ninguna ocasión.

El receptor actúa como un polo de atracción -proyección en el que confluyen los distintos estados emocionales de cada personaje y una cantidad de información, generalmente superior a -- la que cada uno de ellos dispone, lo que de alguna manera desencadena el fenómeno de anticipación que está en la base de su participación afectiva. Las emociones que se generan en el espectador van a -- ser proyectadas, a su vez, sobre las de los personajes.

Cuando nuestro personaje, es de -- cir, con el que mantenemos una relación de "simpatía", atraviesa un mal momento, por ejemplo, la muerte de la persona amada, es evidente que nunca llegaremos a identificarnos con su sufrimiento, porque la joven que ha fallecido no estaba unida a -- nosotros por ningún lazo afectivo, e incluso, es -- posible que ni siquiera la hayamos visto en pantalla. Sin embargo, para él supone un gran impacto, su situación emocional es de gran intensidad.

Las causas que han provocado tal estado sólo le afectan a él, aunque es cierto - que nosotros padezcamos en ese momento cierta - angustia, incluso malestar y desazón; pero ésto no es debido a la muerte de la joven, sino al - sufrimiento que ello supone para nuestro persona je.

Jean Paul Sartre escribe que,

"... el sujeto emocionado y el --  
objeto emocionante se hallan un  
dos en una síntesis indisoluble."  
(80)

Efectivamente, el receptor en su - actividad lleva a cabo una síntesis entre la propuesta emocional del film y los estados emocionales provocados en el espectador que hace posible la fruición y el gozo, en toda su dimensión, de la obra fílmica.

Esta actividad sintética es controlada por una relación de "simpatía" y no de identidad.

NOTAS AL CAPITULO IV.

- (1) MITRY, J. Estética y psicología del cine. Ed. siglo XXI. Madrid. 1.978. Vol. I. p. 316.
- (2) GUBERN, R. Prólogo de psicología y artes visuales, HOGG, J., y otros. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.975.
- (3) ABBAGNANO, N. Historia de la Filosofía. Ed. Montaner y Simón. Barcelona. 1.973. Vol. II. p. 321.
- (4) Ibidem. p. 260.
- (5) WOLMAN, B.B. Teorías y sistemas contemporáneos en psicología. Ed. Martinez Roca. Barcelona. 1.978. p. 499.
- (6) NEISSER, U. Psicología cognoscitiva. Ed. Trillas. - México. 1.979. p. 15.
- (7) WATSON, J.B. El conductismo. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1.972. p. 33.
- (8) WOLMAN, B.B. Op. cit. p. 507.

- (9) MERLEAU-PONTY, M. Fenomenología de la percepción.  
Ed. Península. Barcelona. 1.975. p. 10.
- (10) WOLMAN, B.B. Op. cit. p. 462.
- (11) BERGSON, H. Materia y memoria, en Obras escogidas.  
Ed. Aguilar. Madrid. 1.963. p. 451.
- (12) Ibidem. p. 454.
- (13) KOEHLER, K. Gestalt Psychology. p. 103. citado por  
WOLMAN, B.B. Op. cit. p. 516.
- (14) BERGSON, H. Op. cit. p. 249.
- (15) ARNHEIM, R. "Gestalt and art". Journal of Aesthetics  
and Art Criticism. Vol. 2 (1.943) pp. 71-75, en Psicología y artes visuales. HOGG, J., y otros. Ed. Gustavo -  
Gili. Barcelona. 1.975. p. 239.
- (16) DORFLES, G. Símbolo, comunicación y consumo. Ed. Lumen.  
Barcelona. 1.975. p. 17.
- (17) FORGUS, R. Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo. Ed. Trillas. México. 1.979. p. 14.

- (18) Ibidem. pp. 15-16.
- (19) Ibidem. p. 14.
- (20) NEISSER, U. Op. cit. p. 14.
- (21) ABBAGNANO, N. Op. cit. Vol. III. p. 418.
- (22) FORGUS, R. Op. cit. p. 311.
- (23) EHRENZWEIG, A. Psicoanálisis de la percepción artística.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.976. p. 17.
- (24) BERGSON, H. Op. cit. p. 275.
- (25) MAY, R. El lenguaje del film. Ed. Rialp. Madrid. 1.962.  
p. 40.
- (26) FORGUS, R. Op. cit. p. 19.
- (27) Ibidem. p. 13.
- (28) MERLEAU- PONTY, M. Op. cit. p. 25.
- (29) WOLMAN, B.B. Op. cit. pp. 466-467.

- (30) ABBAGNANO, N. Vol. III. pp. 293-294.
- (31) WOLMAN, B.B. Op. cit. p. 16.
- (32) FORGUS, R. Op. cit. p. 17.
- (33) ABBAGNANO, N. Vol. III. p. 596.
- (34) BERGSON, H. "Ensayo sobre los datos inmediatos de la -  
conciencia", en Obras Escogidas, Op. cit. p. 62.
- (35) WOLMAN, B.B. Op. cit. p. 11.
- (36) BERGSON, H. "Ensayo sobre los datos inmediatos de la -  
conciencia", en Obras Escogidas, Op. cit. p. 59.
- (37) NEISSER, U. Op. cit. p. 27.
- (38) BERGSON, H. "Ensayo sobre los datos inmediatos de la  
conciencia", en Obras Escogidas. Op, cit. p. 11.
- (39) Ibidem. pp. 29-30.
- (40) MUNSTERBERG, H. The film a psychological study. Dover -  
Publications, Inc. New York. 1.970. p.48.

- (41) COFER, Ch.N. Motivación y emoción. Ed. Española Descée de Brouwer. Bilbao. 1.980. p. 84.
- (42) WATSON, J.B. Op. cit. p. 141.
- (43) Ibidem. p. 150.
- (44) COFER, Ch.N. Op. cit. pp. 95-96.
- (45) Ibidem. p. 97.
- (46) SARTRE, J.P. Bosquejo de una teoría de las emociones. Alianza Ed. Madrid. 1.973. p. 103.
- (47) MUNSTERBERG, H. Op. cit. p. 55.
- (48) BERGSON, H. "Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia", en Obras Escogidas, Op. cit. p. 21.
- (49) ABBAGNANO, N. Op. cit. Vol. III. p. 709.
- (50) SARTRE J.P. Op. cit. p. 103.
- (51) Ibidem. p. 50.

- (52) WOLMAN, B.B. Op. cit. p. 472.
- (53) PERKINS, V.F.P. El lenguaje del cine. Ed. Fundamentos.  
Madrid. 1.976. o. 174.
- (54) MUNSTERBERG, H. Op. cit. P. 33.
- (55) NEISSER, U. Op. cit. p. 106.
- (56) MUNSTERBERG, H. Op. cit. p. 36.
- (57) NEISSER, U. Op. cit. p. 106.
- (58) Ibidem. p. 103.
- (59) Ibidem. p. 122.
- (60) MUNSTERBERG, H. Op. cit. p. 31.
- (61) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 468.
- (62) NEISSER, U. Op. cit. p. 169.
- (63) MALRIEU, Ph. La construcción de lo imaginario. Ed. Guadarrama. Madrid. 1.971. p. 274.



- (64) NEISSER, U. Op. cit. p. 181.
- (65) ARNHEIM, R. Arte y percepción visual. Alianza Ed. Madrid. 1.979. p. 127.
- (66) NEISSER, U. Op. cit. pp. 169-170.
- (67) Ibidem. p. 170.
- (68) PERKINS, V.F.P. Op. cit. p. 168.
- (69) AGEL, H. y AYFRE, A. Cine y personalidad. Rialp. Madrid. 1.963. p. 51.
- (70) PERKINS, V.F.P. Op. cit. p. 168.
- (71) NEISSER, U. Op. cit. p. 18.
- (72) CHARENSON, G. "Cine y despersonalización" en Cine y personalidad. Op. cit. p. 29.
- (73) PERKINS, V.F.P. Op. cit. p. 174.
- (74) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. pp. 206-207.

- (75) PERKINS, V.F.P. Op. cit. p. 186.
- (76) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 211.
- (77) Ibidem. p. 217.
- (78) MORIN, E. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix-Barral. Barcelona. 1.972. p. 122.
- (79) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 211.
- (80) SARTRE, J.P. Op. cit. p. 77.

- 442 -

CAPITULO V

EL AUTOR

PROCESO CREATIVO

El autor.

- Naturaleza del autor cinematográfico.

La creación artística.

- La creatividad en el cine.
- Improvisación o estudio.
- La "expresión" como elemento básico de la creación cinematográfica.

En esta última etapa de mi trabajo, me centraré en el estudio del autor de la obra fílmica y en su proceso creativo.

El autor es el primer elemento de la cadena comunicativa cinematográfica y es quien elabora la propuesta fílmica que desencadena el proceso.

El hecho de abordarlo en último lugar se debe, simplemente, a que considero necesario, para determinar la actividad del emisor, conocer de antemano la naturaleza, tanto del soporte, como del receptor.

Es preciso, para llevar a cabo la investigación, diferenciar claramente entre lo que es el soporte y lo que es la actividad, es decir, entre el autor y su proceso creativo, aunque esto aparezca, en la realidad, como un ente único fuertemente fusionado.

Tal disociación nos permite alcanzar un mayor grado de generalidad, tanto en el análisis como en las conclusiones.

En nuestra investigación, el primer problema que se nos presenta es el de establecer - quien es el autor de un film.

Mientras que la figura del receptor está perfectamente delimitada, la del autor presenta una enorme controversia, debida a las propias peculiaridades del proceso de elaboración de un -- film.

Mitry escribe,

"... preguntarse quién es el autor de un film equivale a suponer que todos los films se realizan de la misma manera, según reglas y métodos idénticos." (1)

Es evidente, sin embargo, que cada film presenta unas peculiaridades propias, ya que tanto el sistema de producción como las "personalidades creativas" que en él participan, son en cada caso, distintas y por tanto, su actuación e interrelación entre ellas difiere de un film a -- otro.

EL AUTOR.

El problema del autor surgió con fuerza a mediados de la década de los cincuenta, - desde las páginas de "Cahiers du Cinéma". Fueron numerosos los artículos firmados por figuras como Rohmer, Truffaut, Godard, etc., los que versaron - sobre este tema.

Los críticos de "Cahiers" reivindicaron la validez del cine americano, al que se le consideraba un subproducto cultural en comparación con el cine europeo y potenciaron, considerablemente, la figura del realizador que aparecía sometida a la industria y al star -system americano.

El problema de la paternalidad del film se acentúa al ser éste obra de una colectividad, ya que,

"... no puede ser total y exclusivamente la creación de un sólo -- hombre." (2)

Se ha pretendido en algunas ocasiones, otorgar la autoría del film a dicha colectividad, pero es evidente que el conjunto de personas que intervienen en un film, actúan en función de, y en torno a una "personalidad creadora dominante". Sus actividades están orientadas, coordinada y con

troladas por las decisiones que ésta ha tomado en las dos etapas, que yo considero fundamentales en la realización de un film, es decir, en la elaboración del guión técnico y del material audiovisual.

Chiarini escribe,

"... las diversas aportaciones individuales se neutralizan por -- obra del realizador, siendo él -- quien crea (...) un film que no es ni interpretación, ni fotografía, ni música, ni escenografía, sino únicamente film." (3)

Es importante esta apreciación de Chiarini, ya que define la actuación aglutinante y sintetizadora que el realizador tiene que llevar a cabo con las aportaciones dispersas y dispares de las distintas personalidades creativas que en el film participan.

Hay que destacar, por otra parte, la importancia que tienen los sistemas de producción en la determinación de la autoría fílmica.

El concepto de autor varía, sensiblemente, del sistema americano (EEUU), al europeo. En este último, es el director quien, en la mayoría de los casos, se presenta como autor del producto fílmico, ya que participa en todas las fa--



ses de elaboración del film, interviniendo, incluso, en la confección del guión, llegando a ser el máximo responsable de la calidad artística del film.

No se pueden aplicar los mismos criterios al sistema americano, en el que la producción, casi en cadena, obliga a una división del -- trabajo y a una alta especialización de los miembros que componen la industria. Así, hay una serie de actividades, como la realización del guión, del guión técnico o del montaje, en las que el director, generalmente, no participa, ya que se encargan de ello personas altamente especializadas en dichos trabajos. Por ello, en la industria americana, surgen otras figuras, como el productor, el guionista, o la estrella que pueden reclamar, al menos parcialmente, la "paternidad" del film.

Esto no quiere decir que el director europeo posea una mayor capacidad creadora, o que no tenga también que supeditarse a las exigencias de la industria, sino que el método de trabajo es diferente y mientras que en uno, la actividad creadora del director se extiende a casi todas las fases del proceso de elaboración de un - film, (guión literario, guión técnico, rodaje, - montaje, sonorización, etc.) en el otro, debido a la división y especialización del trabajo, el director sólo actúa en la creación del material visual.

Por ello, en la industria americana, no es correcto identificar siempre la figura del - realizador con la del autor del film, pues se dan casos frecuentes en los que la intervención del productor o del guionista ha sido mucho más significativa que la del propio director.

Una prueba flagrante, la tenemos en "Lo que el viento se llevó", una de las películas - más importantes de la historia del cine, y que es, sin duda, una obra de productor, ya que fue la personalidad de David O. Selznick la que posibilitó, - tanto física como artísticamente, su existencia.

El productor es, desde una perspectiva industrial, autor del producto fílmico que sale de sus estudios; es quien proporciona y coordina los medios necesarios para la realización del - film y por tanto, es a él a quien se debe su existencia física. El productor, sin embargo, no ha - hecho más que posibilitar su creación, pero él no - ha creado nada, por lo que equipararlo con el autor supondría confundir creador con promotor.

No podemos ignorar la incidencia - que tienen los criterios económicos en la creación artística, ya que en definitiva,

"... no se hace un film para hacer un film: se monta un negocio".(4)

Esto permite que los productores de los grandes estudios impongan las directrices económicas de la empresa sobre la voluntad de guionistas y directores, que ven sensiblemente coartadas sus posibilidades creativas y pasan a ser simples ejecutores, simples trabajadores especializados, al servicio de la voluntad comercial del productor, que es, en definitiva, si no el autor, sí al menos el dueño de la obra, ya que desgraciadamente, ésta,

"... pertenece al que paga y no --  
al que trabaja." (5)

Otra figura que en la industria americana puede, en un determinado momento, disputar la autoría del film al realizador, es el guionista y más concretamente, el especialista en el "screen-play" o guión técnico. El realizador recibe de éste todo tipo de indicaciones, tipo de plano, encuadre, movimiento de cámara, es decir, una descripción completa de la imagen, tal y como luego la veremos en pantalla, con lo que su labor se reduce, única y exclusivamente, a ejecutar en el plató lo que, sucesivamente, le han especificado en el guión técnico.

En la industria americana, cada miembro del equipo tiene carácter de trabajador especializado en una actividad concreta de la cadena de producción cinematográfica; esto dificulta aún más, establecer quien es el autor de la obra -

en su conjunto.

Existe una serie de criterios tan arbitrarios como contradictorios, que algunos autores esgrimen para determinar quien es el autor de un film.

Mitry, sobre este tema, llega a contradecirse a sí mismo cuando en dos afirmaciones - sucesivas mantiene primero que,

"... el autor del film es quien -  
ha realizado el guión técnico."  
(6)

Y posteriormente que,

"... el autor del film es quien com  
pone la materia visual, la forma."  
(7)

No debemos caer en esta errónea dicotomía, ya que aceptar la primera afirmación equivale a decir que un guión técnico es, en sí, un -- film; sin embargo, éste no existe más que en el celuloide. Por otra parte, es evidente, que para pasar a imágenes lo que hay escrito en un guión técnico, aunque éste tenga todo tipo de indicaciones, se requiere no una simple técnica, sino un gran esfuerzo y una capacidad creativa considerable.

Sería más apropiado afirmar que, el autor del film es quien elabora el guión técnico y la materia audiovisual; si estas dos funciones no recayesen sobre una misma persona podríamos, en tal caso, hablar de autoría compartida.

Es difícil de todos modos, delimitar quien es el autor de un film. La postura más generalizada, en la actualidad, es que la autoría del film corresponde al director, aunque como ya - hemos visto, existen personas que aún desempeñando funciones muy dispares en su elaboración, pueden - con cierto derecho, disputarle la paternidad.

Considero que el problema de la - autoría de un film es, en definitiva, un problema de lucha entre distintas personalidades creativas. Es evidente que en el proceso colectivo de creación de un film existe una personalidad dominante, que controla y encauza la actividad creadora del - resto del equipo; el hecho de que ésta corresponda a la figura del productor, guionista, director, etc., dependerá de numerosos factores y de los distintos planteamientos que puedan adoptarse a la hora de realizar el film, por lo que es imposible establecer con precisión quien es el autor sin conocer de forma pormenorizada la preparación y la realización del mismo y valorar las aportaciones de - cada uno de los posibles autores.

De forma genérica, puede afirmarse, que el autor de un film es aquel cuya personalidad domina sobre el resto y es capaz de imponer su voluntad creadora.

No es objetivo de este trabajo determinar quién es el autor de la obra fílmica, por lo que considero suficiente con esbozar el problema, ya que nuestro interés debe centrarse en el proceso de elaboración del film, en la actividad creadora, independientemente de que el soporte de la misma sea el director, el productor, el guionista o una personalidad colectiva.

En esta fase de nuestro trabajo, - nos vamos a encontrar con frecuencia la figura del creador, del autor de la obra fílmica; en estos casos siempre consideraré al director-realizador, como el autor de la misma. La elección es puramente funcional y obedece a la necesidad, por un lado, de generalizar los planteamientos teóricos y por otro, a que en un porcentaje muy elevado de casos, la autoría corresponde al director-realizador.

#### Naturaleza del autor cinematográfico.

La naturaleza del autor cinematográfico viene determinada, en principio, por las características del medio.

La consideración genérica del cine como arte, presupone la existencia del artista- - creador, en el sentido mítico del término; esta idea, propia de la ideología romántico burguesa, propugna la figura del artista creador de derecho divino, detentador de un poder único y original, que está por encima del resto de los mortales.

El cine, sin embargo, nace de una gran industria y necesita de una vasta audiencia - para subsistir, lo que confiere al autor cinematográfico el carácter de obrero o, quizá mejor, de artesano.

El autor de un film no puede permitirse el lujo de introducirse en su aureola de artista y desconectarse y olvidarse del público al que va dirigida su obra.

El carácter industrial del cine -- configura un tipo de autor que se asemeja más al - arquitecto que al poeta, al pintor o al músico, en el que la inspiración es más una consecuencia del estudio y del trabajo continuado, que de la influencia de las musas.

Mientras que el poeta elige su momento y espera a que llegue la inspiración, el realizador tiene que adaptarse a un programa de producción, a unos días de rodaje y superar cualquier dificultad, estado de ánimo, depresión o enfermedad y -

crear su obra en momentos en los que, incluso, no existe un mínimo grado de inspiración artística.

La actividad del realizador va a estar controlada por la industria y, consecuentemente, por el público, o mejor dicho, por lo que los productores creen que éste desea, ya que acceder a una audiencia mayoritaria les supone la obtención de grandes beneficios.

El autor cinematográfico presenta, como ente individual, unas determinadas características, posee una personalidad propia, una sensibilidad artística, una ideología; es parte integrante de un grupo social, está inmerso en un contexto socio-económico y cultural que incide sobre él de forma evidente. Todo este cúmulo de aspectos que configuran la estructura del autor va a controlar y dirigir su actividad creativa.

Es evidente que aunque no sea consciente de ello,

"El creador obedece en su trabajo  
a una pluralidad de sentimientos."  
(8)

Y que en cierta medida estos se --  
van a plasmar, clara o difusamente, en la obra.

Podemos considerar, a grandes ras



- 456 -

gos, que el conjunto de actividades y funciones que desarrolla el realizador de un film, tienen el carácter de creación artística.

#### LA CREACION ARTISTICA.

La creación artística ha sido considerada, a lo largo de la historia, como una función específica del espíritu y ha estado rodeada - de cierto misticismo religioso, lo que ha impedido cualquier intento de aproximación empírica.

Las primeras teorías clásicas se - presentan desde una perspectiva metafísica con una orientación claramente religiosa. Platón consideraba que el verdadero artista, dominado por una lo cura divina, debía crear la belleza, ya que ésta - es la imagen del bien moral. Para él existe una - equivalencia directa entre Bien y Arte.

El pensamiento cristiano adaptó - esta postura subrayando los aspectos morales y teológicos del arte. Así, San Agustín incorpora algunos aspectos del pensamiento platónico a la filosofa cristiana, lo que hace que la influencia del - neoplatonismo se extienda, a través del pensamiento dominante en la época medieval, hasta el siglo XVIII y tenga una especial incidencia sobre el Renacimiento.

No obstante, hubo algunos tímidos intentos de aproximación empírica a la creación - artística, como el del epicureísmo, sobre todo con

Lucrecio y posteriormente con Gassendi, que pretende armonizar el cristianismo con la moral epicúrea. Dichas tentativas fueron, sin embargo, anuladas por la fuerte corriente místico-religiosa que imperaba en aquel momento.

Descartes defiende la preponderancia de la razón y equipara la Verdad con la Belleza, ya que considera que sólo lo verdadero es bello.

Una contracorriente inspirada en Leibniz y en su teoría sobre la existencia de dos formas de conocimiento, uno intelectual y otro intuitivo, surge como reacción al racionalismo cartesiano. Esta tendencia, encabezada por Vico y Baumgarten, aplica el conocimiento intuitivo a la creación artística, dando mayor importancia a los aspectos sensoriales e imaginativos, ya que consideran que la imaginación se nutre de las sensaciones personales del individuo. La respuesta anticartesiana sirvió de impulso al movimiento romántico que surgiría en el siglo XIX.

David Hume, por otra parte, apoyándose en el empirismo de Locke y en el idealismo de Berkeley, inicia una aproximación a la estética mediante un intento de reducir los principios racionales a asociaciones de ideas. Esta visión asociacionista de Hume fue desarrollada por H. Spencer y W. Wundt, que trasladó la teoría del ámbito puramente filosófico al psicológico, en el -

que se pretende explicar los mecanismos de funcionamiento de la mente humana. Wundt consideraba la psicología como una ciencia positiva, desligada de cualquier presupuesto filosófico, que podía ser sometida a experimentación. La incorporación de la experimentación al asociacionismo supuso el primer intento de elaborar una psicología experimental científicamente objetiva.

T. Munro mantiene, sin embargo, que ya en las primeras teorías sobre la creación artística, en las que el artista era invadido por una - inspiración sobrenatural, por un poder exterior que no podía controlar,

"... (existía) implícita una auténtica visión psicológica." (9)

El acto creativo se aborda desde una postura puramente psicológica, cuando se analizan los hechos artísticos desde un nivel humano, sin la aureola místico-religiosa que los envuelve, bien sea desde una perspectiva racionalista, empirista o idealista.

Estas tendencias han manifestado - su preponderancia dependiendo de la corriente cultural que dominase en el momento, lo que ha hecho que se pasase de situaciones en las que se consideraba que eran procesos racionales los que prevalecían en la creación artística, a otras en las que

se creía que eran, únicamente, factores imaginativos y emocionales los que posibilitaban dicha creación.

La teoría marxista rompe esta situación y ofrece nuevos elementos determinantes - del hecho artístico. Marx define la obra de arte como el resultado de acciones externas a ella y en la que los factores socio-económicos desempeñan - una función fundamental.

Hipólito Taine en su Filosofía del Arte, (1882), considera el arte como una función - natural del hombre y una manifestación de la evolución espiritual de la sociedad. Para él la creación artística está determinada por tres factores:

- a) La raza.
- b) El entorno.
- c) El momento.

Taine, a diferencia de Marx, concede de más importancia al entorno, ya sea físico, social o psicológico, y al momento en que se produce la obra, ya que considera que las corrientes culturales que en cierto momento dominan sobre un grupo social ejercen una mayor influencia que los aspectos puramente económicos.

Es evidente, sin embargo, que tanto el entorno, como el momento, e incluso, la raza, están fuertemente determinadas por una serie de -

circunstancias económicas que no se deben ignorar.

La creación artística ha estado - oculta, no solamente tras un aura metafísico-religiosa, sino también tras las dotes de genialidad y originalidad del autor, lo que ha impedido durante mucho tiempo una adecuada aproximación a los - procesos mentales, tanto conscientes como inconscientes, que se llevan a cabo en el acto creativo.

Otro problema que ha estado vigente en la mayoría de las teorías psicológicas sobre la creación artística y que ha sufrido distintos vaivenes, dependiendo de las corrientes culturales dominantes, es la dificultad que existe para determinar si en el acto creativo los procesos que se dan son eminentemente racionales y, por lo tanto, sujetos a leyes generales o, por el contrario, obedece a impulsos sensuales, imaginativos y emocionales.

En las últimas décadas se ha producido una especial sensibilización hacia los problemas de la creación artística, lo que ha hecho que numerosos psicólogos y sociólogos se dediquen a su estudio.

Simultáneamente, se ha producido un proceso de desmitificación de la personalidad del artista, considerado hasta ahora como "genio

universal", lo que ha permitido una mejor aproximación al problema de la creatividad, demostrándose - que la originalidad y la genialidad son sólo algunos de los numerosos y variados factores que intervienen en el acto creativo.

Benedetto Croce apuntaba en su Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e Historia de la estética, que,

"La consideración del genio como - cosa aparte de la humanidad, ha - hecho derivar como característica de la genialidad, la inconsciencia. (Sin embargo) la genialidad intuitiva o artística, como toda forma de actividad humana es siempre -- consciente." (10)

Manuela Romo Santos, en su estudio sobre la creatividad, afirma,

"... abandonada ya la teoría del 'genio universal', se ha precisado la presencia de distintos componentes de carácter cognitivo, - responsables de la producción creativa, pero que no ha sido tan clara la identificación de los rasgos de personalidad." (11)

El problema de la creatividad se ha abordado dentro de la psicología, desde muy diversos planteamientos. Los asociacionistas consideraban que la creación artística se basaba en un proceso evolutivo de asociación de ideas, ya que,

"Negaban las facultades innatas de la mente (...), limitaban su contenido a ideas que se adquieren - mediante los sentidos, y se aso--cian mediante principios tales como la semejanza, el contraste y - la contigüidad." (12)

Así, mediante la asociación de los datos sensoriales con otras experiencias, ya sean agradables o desagradables, adquieren éstos una - cualidad emocional nueva que ellos llaman "terciaria".

Freud y su psicología psicoanalítica considera que la creatividad es originada por la lucha entre las fuerzas constructivas y destructivas del inconsciente.

La psicología de la Gestalt, que había desarrollado sus teorías sobre la percepción, aplica sus principios al proceso creativo y,

"... (conciben) las experiencias artísticas o no en términos de - configuraciones vastas y comple--jas." (13)



La actividad creativa está, en gran parte soportada por el pensamiento productivo considerado éste como la capacidad de formar,

"... un nuevo todo por la reorganización de la experiencia pasada, - de modo que ésta se adecua a las demandas del problema." (14)

Para los psicólogos de la Escuela de Würzburg, el pensamiento no puede reducirse a - procesos sensoriales o "imágenes mentales", sino - que,

"Se trata de un proceso mental que conduce a la solución de un pro--blema; se halla dirigido a un - film; posee una tarea y es creativo." (15)

Wundt rechaza la supuesta "creatividad" del pensamiento que viene a sustituir la reproducción de imágenes sensoriales de los asocia-cionistas.

El pensamiento productivo nos permite dar solución a los nuevos problemas que se -- nos plantean, pero esto no significa que se esté llevando a cabo un acto creativo en el sentido -- más vulgar del término.

Sería, por consiguiente, más correcto hablar de pensamiento creador cuando nos refiramos a actos creativos; sin embargo, parece ser que no existe una diferencia clara y determinante entre ambos procesos, aunque el pensamiento creativo se produciría de una manera más evidente en la solución de problemas de carácter abierto.

En este tipo de problemas, las disposiciones pertinentes no se encuentran en el repertorio del individuo, lo que le impide aplicar un determinado modelo ya establecido en el pasado, sino que tiene que reorganizar, buscar y hallar uno nuevo que le permita alcanzar la solución.

La mayoría de los autores aceptan las investigaciones realizadas por Poincaré (1913) y Wallas (1926), coincidiendo en que las fases que se dan en el acto creativo son cuatro:

- a) Preparación.
- b) Incubación o maduración.
- c) Iluminación.
- d) Verificación.

En Principios de Psicología, (16) José Luis Pinillos considera que en la primera etapa, es decir, en la preparación, la persona se sumerge en el problema. La segunda fase, la de incubación o maduración, corre a cargo del inconsciente, supuesto investigador de las asociaciones im-

previstas que apartan al creador de los caminos -- usuales. Posteriormente, se produce la inspiración afortunada que se presenta al sujeto de pronto y en los momentos más inesperados, lo que correspondería a la tercera fase, la iluminación, y, por último, - se realiza una verificación deliberada y reflexiva de la "revelación".

Algunos autores se han apresurado en diferenciar la creación científica de la artística; aunque parece ser que las fases que se dan en ambos casos son idénticas, la diferencia estribaría en - una mayor o menor influencia de algunos de los factores que en ella intervienen. En el caso de la - creación artística, es fundamental subrayar la importancia que tienen factores como la percepción, la personalidad del artista y la imaginación creadora.

En cuanto a la imaginación es conveniente reseñar la teoría de T. Ribot, defendida en su "Ensayo sobre la imaginación creadora", publicado en 1.900 y del que se hace eco James Hogg, en su Psicología de las artes visuales, (1975). En este estudio establece dos tipos de imaginación, una simplemente reproductora, como la memoria y - otra creadora o constructora, como la que produce el arte y la ciencia.

Para Philippe Malrieu, la imaginación artística conlleva un esfuerzo personal constante y considera que actúa en dos momentos,

"... ante todo en la información - de las primeras representaciones y después en la busca de hipótesis análogas." (17)

Gracias a la imaginación, el artista es capaz de crear nuevas realidades; pero ésta - está directamente relacionada con la inteligencia.

El campo de la Psicología es amplísimo y en él se han realizado numerosos trabajos sobre los actos creativos de la mente humana, desde - muy diversos planteamientos y contemplando, unos el proceso en su totalidad, otros, sólo algunos de los factores que en él intervienen. El material es, por tanto, muy abundante y está fuera de lugar intentar plasmar en este trabajo, aunque sólo fuera una mínima parte de las investigaciones realizadas. He pretendido, únicamente esbozar la complejidad del fenómeno creativo y su evolución histórica, lo que nos ayudará a ubicar mejor el problema de la creatividad en el cine.

Es evidente que la creación artística no se puede reducir sólo a la realidad psicológica del hombre y del arte, ya que en él inter-vienen numerosos elementos que están fuera del marco de la psicología.

Existen además, otras muchas posturas y planteamientos sobre la creación artística. Si abandonamos el ámbito de la psicología y nos introducimos en el de la estética abstracta, comprobamos que sus teorías se centran en un intento de sustituir el tradicional aspecto "metafísico-especulativo" por el "artístico-técnico".

Marchán Fiz, en el prólogo de Estética de la Información, afirma que,

"Bense se enfrenta al irracionalismo creativo o crítico. Aboga por una programación consciente de la "emoción estética", por la "formalización del método" en los procesos creativos." (18)

Un dilema que siempre surge al estudiar la creatividad, es si ésta es innata o aprendida. Ambas posibilidades mantienen divididos a los estudiosos del tema, ya que no se ha efectuado ninguna investigación que pueda demostrarnos cual es la naturaleza de la creatividad.

A nivel popular, existe la convicción de que tanto la inteligencia como la creatividad son facultades innatas y no aprendidas. Köhler en una serie de experimentos que llevó a cabo con monos, llegó a la conclusión de que la "perspicacia" por éstos demostrada, podría venir determinada

genéticamente. Otros experimentos demostraron, si no lo contrario, si al menos que el aprendizaje in fluye decisivamente. Pudiéndose afirmar, como lo hace Forgas que,

"... el pensamiento creador se desarrolla, cuando menos parcialmente, en virtud de experiencias de aprendizaje aprovechables por el descubrimiento y la construcción de disposición." (19)

#### La creatividad en el cine.

El proceso de elaboración de un -- film presenta una serie de características muy específicas, que hacen que la creatividad cinematográfica se encuentre más cerca del concepto de -- "programación consciente" de Bense, que del de -- "catarsis creadora" de Freud.

En el cine, la creatividad es preciso contemplarla desde dos vertientes; una microcósmica que tenga en cuenta las propiedades específicas que configuran y delimitan las posibilidades expresivas y artísticas del medio y otra, macrocósmica, que considere los factores externos que inciden y modifican los procesos creativos cinematográficos.

Las peculiaridades de cada medio configuran, en cierta medida, los mensajes, principio éste que subyace en las teorías de MacLuhan y que fue ya enunciado por Dorfles, cuando afirma que,

"... el signo no nace de un modo desencarnado de la mente de un artista con independencia de su realización material, sino que nace como hijo, en gran parte de la tecnología, de los medios empleados." (20)

Las posibilidades expresivas del cine es tán configuradas, sin duda alguna, por las características tecnológicas del mismo.

Considero que la creación cinematográfica es un acto intencional. Un proceso dinámico e intui tivo que se completa con el estudio racional, objeti vo y consciente de los problemas de creación.

La creación fílmica nace de una primera - intuición que va evolucionando, paralelamente, al - constante "hacerse" de la obra, para culminar con - la integración de las aportaciones creativas del re ceptor.

La intuición artística nos proporciona la fuerza creadora que desencadena el proceso, pero no es, en ningún momento,

"... un desordenado fantasear: tiene en sí un principio que le da unidad y sentido, y este principio es el sentimiento."  
(21)

Se ha afirmado con frecuencia, que el proceso creativo pertenece, exclusivamente, a la intuición y que está fuera de la razón; sin embargo, en lo referente a la creación cinematográfica, considero que se dan una serie de importantes funciones de análisis, valoración y elección que se desarrollan a nivel consciente y de forma racional.

Henri Bergson afirma que la intuición es,

"... un retorno consciente de la inteligencia al instinto." (22)

La intuición artística no es, por tanto, tan arbitraria e incontrolable, ni tampoco la única fuente de inspiración, como se ha pretendido.

Tengo la convicción de que gran parte - de la resolución de los problemas de creación cinematográfica se dan a nivel consciente y son una consecuencia del estudio y la búsqueda escrupulosa de soluciones adecuadas.

No pretendo negar por ello el papel que desempeña el subconsciente; no cabe duda, sin embargo, que las soluciones súbitas que éste nos proporciona, sufren un examen racional y se aceptan o re-



chazan de forma consciente. No se debe nunca aprobar una idea sin antes reflexionar sobre su validez.

Es cierto, no obstante, que en ocasiones, tenemos la sensación de que todo se produce fuera de nuestro control, que no somos conscientes de los pasos que hemos seguido para alcanzar tales soluciones. Esto es lo que vengo a llamar la falacia del "falso inconsciente", que se produce cuando tenemos asimilado el lenguaje cinematográfico en tal grado que los procesos se desarrollan a gran velocidad, siendo incapaces de captar las etapas de búsqueda, análisis, valoración y elección que nos han llevado a dichas soluciones.

La creación cinematográfica es una creación programada, dirigida a cumplir unos objetivos de forma inmediata.

Alain Resnais manifestaba en una rueda de prensa que,

"El film no existe si no es en función  
de una reacción por parte del público."  
(23)

Comparto esta opinión, y creo que el objetivo fundamental del film es, sin duda, el espectador y su reacción emocional.

El film como propuesta y como estímulo - debe provocar una reacción en el público, ya sea -- agradable o desagradable, de aprobación o rechazo; tiene, en definitiva, que arrastrar al espectador e integrarlo en el flujo emocional del film.

Edgar Morin define al film como,

"Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador." (24)

La intuición artística es controlada por la intencionalidad del autor que tiene que, más que expresar, imprimir unos sentimientos, unos estados emocionales en el receptor. Considero que la intensidad y variedad de estos sentimientos constituyen el valor artístico de la obra, aunque Henri Bergson afirma que,

"... el mérito de una obra de arte no se mide tanto por la potencia con que el - sentimiento sugerido se apodera de nosotros como por la riqueza de este sentimiento mismo; en otros términos: al lado de los grados de intensidad distinguiremos instintivamente grados de profundidad o elevación." (25)

La consecución de los objetivos emocionales es, por tanto, la finalidad que guía y controla

toda la actividad creadora del realizador. Este - tiene que articular los elementos expresivos del - lenguaje cinematográfico y hacerlos incidir sobre la estructura emocional del receptor, de forma que se alcancen los estados y niveles previstos.

El film no se dirige a los órganos sensoriales, sino a la estructura emocional e intelectual del receptor, por lo que el realizador debe - conocer cuales son los mecanismos que rigen el funcionamiento de la mente humana.

Fritz Lang afirma que,

"Un director debería ser una especie de psicoanalista. Debe ser capaz de meterse bajo la piel de las personas, saber lo que les hace actuar." (26)

Efectivamente, el realizador para alcanzar sus objetivos tiene que saber de antemano cuales son las posibles reacciones que el receptor puede - tener ante determinados estímulos, teniendo en cuenta que algunos aspectos del estímulo no son percibidos a nivel consciente, sino inconsciente; lo que no impide que influyan, positiva o negativamente, sobre el estado emocional que se pretende conseguir.

Esto hace que el realizador se preocupe de crear "estímulos controlados" que provoquen en -

el espectador "reacciones emocionales controladas" o más o menos previsibles. Admito, sin reservas, que en la creación cinematográfica subyace cierta ten-dencia conductista que en otras artes no es tan evi-dente.

El realizador, no obstante, no puede más que imponer las líneas generales por las que ha de discurrir el comportamiento emocional del espectador; es obvio, que dependiendo de las característi-cas personales de cada individuo, su respuesta se ajustará, en mayor o menor medida, a esas directri-ces.

En el proceso de fruición de un film, - el receptor experimenta distintos estados emociona-les, unos más intensos que otros. No es posible - hasta el momento, cuantificar con precisión su intensidad; pero sí es fácil constatar que existen - diferencias entre ellos.

Se ha llegado a afirmar que es posible determinar que unos estados emocionales son dos, - tres o cuatro veces más intensos que otros, lo cual sería una forma tan arbitraria como cualquier otra de calcular la intensidad de los mismos.

El realizador crea sus estímulos en fun-ción de un cálculo referencial de intensidades; es decir, en la cadena narrativa del film existen una

serie de puntos en los que el receptor tiene que alcanzar un determinado grado de excitabilidad emocional. Aunque no podamos cuantificar con precisión su intensidad, sí es factible valorarla comparativamente.

En este cálculo comparativo, se tiene -- como referencia los puntos en los que no se da una reacción emocional destacable, manteniéndose un nivel medio de excitabilidad, y los puntos de máxima intensidad del film.

Esta es, sin duda, una valoración aproximada; poco precisa y meramente orientativa que - permite al realizador conocer en qué momentos debe mantener, aumentar o disminuir la tensión emocional y la relación en que debe hacerlo.

Pero para producir cualquier variación emocional, no es suficiente con enviar nuevos estímulos, sino que éstos han de ser los adecuados.

No basta con mostrar la huida para alcanzar cierto nivel emocional, sino que es preciso mostrarla de una determinada manera; es decir, no es - solamente enviar una información al espectador, sino la forma en que se le envía lo que posibilita las - variaciones emocionales.

Pero ¿existen reglas o leyes fijas que

nos permitan, mediante su aplicación, alcanzar los objetivos previstos?.

Roland Barthes escribe,

"... nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas." (27)

Acepto, sólo en parte, la afirmación del teórico francés, ya que sería más aconsejable hablar de principios que de reglas o leyes, por el carácter rígido y obligatorio que éstos términos comportan.

No creo que en el cine se deban establecer leyes, ni elaborar modelos o prefijar esquemas para la resolución de problemas artísticos, ya que esto reduciría a un mecanicismo simplista toda -- creación cinematográfica.

Considero que el proceso creativo no está regido por leyes, sino por convencionalismos compartidos y por una aceptación consciente del juego -- emocional en que van a integrarse ambas partes.

El realizador dispone, únicamente, de un conjunto infinito de convencionalismos que subyacen no sólo en el lenguaje cinematográfico, sino en -- nuestra propia existencia como humanos. Tiene que moverse, por tanto, dentro de ese ámbito de conven

ciones, pero su labor no debe reducirse a elegir -- una u otra y a construir su obra mediante la perfecta articulación de las mismas, sino que tiene que reconfigurarlas, es decir, darlas una nueva dimensión, liberarlas de sí mismas sin que por ello -- pierdan su carácter.

El proceso creativo se convierte, en -- cierta medida en una constante búsqueda de soluciones correctas; sin embargo, si no existen reglas -- ni leyes, ¿cómo determinar cuando una solución es correcta o incorrecta?. Evidentemente, tenemos -- que movernos dentro de la presunción y la conjetura, y considerar válida una solución cuando sea -- ésta la que nos permita alcanzar, de la mejor manera posible, los objetivos previstos.

Considero, sin embargo, que no hay soluciones buenas y soluciones malas, sino que unas -- son mejor o peor que otras, en función de los ob-  
jetivos.

Comparto, por consiguiente, la postura de Paul Souriau, que sostiene que,

"... toda cosa es perfecta en su género si es conforme a su fin." (28)

Debemos, por tanto, aceptar una solución como válida cuando estemos convencidos de que es la

única que nos va a permitir alcanzar, plenamente, -  
nuestros propósitos.

Improvisación o estudio.

La creencia de que la inspiración surge cuando menos se la espera ha llevado, con frecuencia, a fusionar arbitrariamente improvisación con inspiración.

Según mi criterio, la creación cinematográfica es más una consecuencia del estudio que de la improvisación. La aparición instantánea de soluciones es el resultado del análisis previo de las características del problema.

Hay quien piensa que la improvisación es la manifestación externa de la inspiración. Es fácil, por ello, encontrar eternos defensores de la improvisación como rasgo definitorio de la creación artística. En cine, sin embargo, nunca se da la improvisación total, es, en realidad, una falsa improvisación, ya que se reduce a modificar, en cierto grado, las soluciones adoptadas en el estudio previo; es por tanto, una improvisación muy limitada que sería más correcto considerarla como una decisión de última hora que como una improvisación en su sentido genérico.



He extraído una serie de manifestaciones de Jean-Luc Godard, punto de mira de los defensores de esta corriente, que nos servirán de referencia - para calibrar este tipo de improvisación.

El polémico director francés afirma que,

"Improviso, sin duda, pero con un material que viene dado anteriormente."

"... sólo se descubren las cosas que se han pensado durante largo tiempo."

"... hay que mantener una visión de conjunto; se puede modificar alguna parte, pero una vez que se ha empezado a rodar, hay que reducir los cambios lo mínimo; de lo contrario, es catastrófico." (29)

Estas afirmaciones son, sin duda alguna, muy significativas, ya que nos dan una visión muy clara de lo limitado que es la improvisación cinematográfica.

El estudio previo y el trabajo sistemático son dos requisitos imprescindibles para la -- creación fílmica. El realizador no se puede permitir el lujo de llegar al lugar del rodaje e improvisar soluciones sobre problemas que no haya anteriormente estudiado.

Alfred Hitchcock manifiesta,

"Siempre me he vanagloriado de no leer - nunca el guión mientras ruedo una película. Me sé completamente de memoria el film. Siempre he tenido miedo a improvisar en el plató, porque en ese momento, aunque hay tiempo para tener nuevas ideas no lo hay para examinar la calidad de - éstas ideas." (30)

Fritz Lang afirma,

"He acabado la película cuando he acabado con el trabajo en mi mesa." (31)

Creo que estas manifestaciones de dos -- grandes maestros del cine, son lo suficientemente - elocuentes como para darnos cuenta de la importancia que tiene, en la creación cinematográfica, el - estudio previo.

No significa ésto que las soluciones a las que se llega, en esa fase sean extremadamente rígidas e inamovibles, sino todo lo contrario; han de ser flexibles, que puedan ser modificadas si en un determinado momento lo exigen las circunstancias.

Pienso, no obstante, que el estudio -- exhaustivo del proyecto permite improvisar con -

mayor garantía de éxito..

Una peculiaridad de la creación cinematográfica es su enorme dependencia e interrelación con la técnica.

El autor debe ser a la vez, artista y técnico, ya que ésto le permite conocer las posibilidades y las limitaciones del medio y saber lo que es posible conseguir y cómo hacerlo. En el cine no se puede ser un gran artista y un mal técnico, como propugna Croce, o al menos no conviene, ya que cualquier problema artístico tiene que pasar por soluciones técnicas y ésta,

"... es mudable y contingente, sujeta al progreso de los medios y a la evolución del gusto." (32)

Las características técnicas del medio dirigen y orientan la imaginación creadora del realizador en las etapas previas al rodaje y controlan de forma implacable la creación en las fases sucesivas.

Es importante tener en cuenta la inevitable relación entre el autor y la técnica, y lo que ésto conlleva de despliegue de medios técnicos y humanos. Todo ello configura y determina las posibilidades del medio y el carácter de la creatividad cinematográfica.

Otro factor determinante, aunque se le considere externo a la creatividad misma, es el importante soporte económico que necesita la creación cinematográfica. La fuerza creadora del autor tiene que pasar a través de los estrechos y complejos conductos de la industria y superar multitud de dificultades que de una manera u otra afectan a la creación artística.

El realizador se enfrenta a un amplio abanico de dificultades, algunas de ellas escapan a su control, ya que no dependen directamente de él; sin embargo, esto no es óbice para que siga siendo responsable absoluto del resultado final.

La "expresión" como elemento básico de la creación cinematográfica.

El realizador tiene que alcanzar unos objetivos informativos y emocionales para lo cual dispone de un amplio repertorio de elementos y de una serie de recursos técnicos y artísticos.

Considero que la materia prima del cine, el elemento básico del lenguaje cinematográfico, no es el montaje, ni el guión, ni la realidad, como desde las teorías clásicas se propugna, sino la "expresión".

La "expresión" en su acepción más conocida, es la manifestación externa de unos estados psíquicos, de unos sentimientos; sin embargo, no puede negarse la capacidad expresiva de elementos inanimados u objetos que no tienen una estructura psíquica interna.

El realizador construye su propuesta - fílmica, (nexo de unión entre la mente del autor y la del receptor) mediante imágenes portadoras de "expresión". En ellas, todo elemento animado o inanimado conlleva una "expresión" potencial que se cristaliza con la aceptación del receptor.

El reconocimiento de la "expresión" se debe, según los gestaltistas, a la experiencia del receptor. No es, por lo tanto, un proceso innato, sino aprendido el que subyace en esta actividad.

Los asociacionistas coinciden en aceptar el carácter aprendido, aunque no descartan la posibilidad de que sea instintivo.

En cuanto a la relación entre la manifestación externa y el estado psíquico interno, Darwin,

"No veía ningún parentesco intrínseco entre una configuración particular de la conducta muscular y correspondiente estado de ánimo." (34)

Lo que está en oposición con el principio del isomorfismo de los teóricos de la Gestalt, quienes consideran que,

"... los procesos que tienen lugar en diferentes medios pueden ser pese a ello similares en su organización estructural. Aplicando al cuerpo y a la mente esto, significa que si las fuerzas que determinan la conducta corporal son estructuralmente similares a las que caracterizan los correspondientes estados mentales, es incomprensible que podamos leer directamente, en el aspecto y la conducta de una persona su significado psíquico." (35)

La configuración del rostro, la tensión de las manos, el ritmo de la acción, etc., constituyen la "expresión" externa del estado psíquico del individuo. El observador, a través de su experiencia ha aprendido a extraer de esos rasgos una información básica sobre su personalidad y el carácter de su estado anímico.

La "expresión", en el cine, se abas-tece de los convencionalismos, más o menos aceptados y compartidos por el autor y el receptor. Los datos que se desprenden de ésta son una consecuencia del aprendizaje y en algunos casos están basados

en vulgares conductas esterotipadas. Es frecuente ver al protagonista apagar, violentamente, su cigarrillo para expresar su ira o pasear nervioso de un lugar a otro para demostrar la angustia de la espera.

Es necesario contar, por consiguiente, con la colaboración y aceptación del espectador, ya que éstos no son más que convencionalismos y nunca se ha comprobado empíricamente, que la manifestación externa de la ira sea apagar violentamente un cigarrillo o pasear nervioso sea -- siempre la expresión de un estado de angustia. El receptor, sin embargo, se aferra a estos convencionalismos y se deja arrastrar por ellos.

Considero que todos los elementos y objetos animados o inanimados que intervienen en un film, son, o pueden ser, portadores de "expresión", ya sea,

- a) por sí mismos.
- b) por transferencia.
- c) por relación.
- d) por tratamiento fílmico.

Los elementos que tienen "expresión" en sí mismos, son los que pueden manifestar, exteriormente su estado de ánimo, sus sentimientos,

para lo cual han de ser elementos vivos con estructura psíquica interna.

Los personajes de un film no nos -- muestran sus vidas, sino que expresan sus sentimientos a través de unas determinadas acciones. Cualquier movimiento, cualquier gesto, por imperceptible que parezca, transmite una información - y produce una sensación en el espectador.

La cámara no puede penetrar en el interior del personaje como lo hace la pluma del escritor, quien, con facilidad, describe el estado anímico, las sensaciones, los pensamientos internos del protagonista, etc. La cámara sólo capta la manifestación externa de éstos y tiene que recrearlos e imprimirlos en la sensibilidad del espectador.

Los objetos inanimados son también portadores de "expresión", un paisaje, una música, un determinado color, la ambientación, el vestuario, etc. constituyen fuentes de expresión que transmiten al espectador una información, ya sea directa o indirectamente.

En cuanto a la capacidad de "expresión" de los objetos inanimados, existen dos posturas opuestas; la que mantienen los asociacionistas, para quienes la "expresión" de estos objetos no es más que una asociación de la imaginación



del observador, ya que consideran que no hay música o paisaje triste o alegre en sí mismos, sino en la sensibilidad del receptor, mientras que los gestaltistas opinan, por el contrario, que la -- "expresión" está en ellos, ya que los objetos tienen una determinada configuración que puede ser similar a las que presentan los objetos animados en la manifestación externa de sus estados psicológicos.

Sea como fuere, es indudable que los objetos inanimados son portadores de "expresión"

En la creación cinematográfica -- existen dos posibilidades más de crear o potenciar la "expresión" de cualquier elemento, bien sea mediante la "relación dirigida" o el tratamiento fílmico.

Los objetos aparecen en el film -- interrelacionados unos con otros; esta relación ha sido buscada y establecida por el realizador, quien pretende conseguir del objeto un determinado valor expresivo que en sí mismo no tiene.

El tratamiento fílmico, es decir, el tipo de encuadre, angulación, montaje, la forma, en definitiva, de captar los objetos, le confiere un valor expresivo adicional. En realidad, en el film, el dramatismo depende más de

la forma en que se muestran los objetos que en ellos mismos.

Existen distintos grados de "expresión"; todo acto u objeto que aparece en pantalla, comporta cierto grado de expresión, aunque a veces no sea conscientemente percibida.

El realizador se sirve de estas posibilidades de crear "expresión", para imprimir en el receptor, mediante los mecanismos de incidencia que le proporciona el lenguaje cinematográfico, los estados y niveles emocionales deseados.

La "expresión" cinematográfica se basa en tres puntos.

- a) Los aspectos formales de la "expresión" extraídos, generalmente, de conductas más o menos estereotipadas.
- b) El tratamiento fílmico.
- c) Las aportaciones del receptor, es decir, las transferencias expresivas que su imaginación hace sobre los objetos que se le muestran.

El realizador construye con una serie de rasgos básicos, a veces muy sutiles, la manifestación externa de los estados psíquicos de sus personajes. El espectador captará de forma inmediata estos sentimientos, pero no sus aspectos formales.

La imaginación del receptor está constantemente haciendo transferencias expresivas sobre los objetos que se le muestran, llegándose a producir en ocasiones, el fenómeno de percepción "fisonómica" según el cual, se percibe antes el estado psíquico que sus aspectos formales.

En la propuesta fílmica, la información que recibe el receptor es, en gran parte, a través de la "expresión" y ésta puede ser clara y evidente, proporcionada por aspectos cuyo significado es de fácil comprensión, como la forma de andar, el tono de voz, un determinado gesto del rostro, etc., o, por el contrario, es una información deducida de una serie de rasgos que aunque no claramente significativos, configuran, sin embargo, el carácter y la personalidad del personaje.

El realizador no debe limitarse a mostrar una serie de acontecimientos, sino que tiene que transmitir al espectador los sentimientos de sus personajes, para lo cual debe elegir, correctamente, los aspectos formales de la "expresión" y darles el tratamiento fílmico adecuado.

La actividad creativa del realizador está controlada por la relación que se va a establecer con el receptor, a través del film.

Es una relación dominante, más emotiva que informativa, que crea un compromiso que se constituye en el principio rector de la creación cinematográfica.

Aunque el proceso de la elaboración física de la propuesta fílmica se desarrolla en un espacio y un tiempo distintos a los que van a enmarcar la fruición de la obra, se mantiene siempre presente la relación autor-emisor.

El realizador no necesita captar la realidad, ni siquiera representar acontecimientos verosímiles, tiene que montar un espectáculo.

En su propuesta tiene que arrastrar - al espectador, dirigir su atención a los puntos y momentos que desee, distraerle o concentrarle, - aburrirle o emocionarle.

Considero que el nivel de análisis en el que he desarrollado mi investigación es el adecuado para establecer los principios básicos de una teoría de la Realización cinematográfica.

Esta perspectiva general ha permitido estudiar la dinámica del proceso cinematográfico y captar la naturaleza de sus elementos constitutivos.

En sucesivos niveles de análisis, nos iríamos aproximando de forma progresiva a aspectos más concretos del proceso. En un nivel inmediato se abordaría cuales son los recursos técnicos y artísticos del realizador, estructuras narrativas, los mecanismos de incidencia de que éste - dispone, análisis, valoración y elección de los - objetivos informativos y emocionales, la búsqueda de las soluciones adecuadas, para en posteriores niveles de análisis descender a problemas de puesta en escena, montaje, composición, etc. que posibilitan la elaboración de la propuesta fílmica.

NOTAS AL CAPITULO V.

- (1) MITRY, J. Estética y psicología del cine.  
Ed. Siglo XXI. Madrid. 1.978. Vol. I. p. 24.
- (2) PERKINS, V.F.P. El lenguaje del cine.  
Ed. Fundamentos. Madrid. 1.976. p. 195.
- (3) ARISTARCO, G. Historia de las teorías cinematográficas.  
Ed. Lumen. 1.968. p. 326.
- (4) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 29.
- (5) PERKINS, V.F.P. Op. cit. p. 203.
- (6) MITRY, J. Op. cit. Vol. I. p. 32.
- (7) Ibidem. p. 36.
- (8) MALRIEU, Ph. La construcción de la imaginario.  
Ed. Guadarrama. Madrid. 1.971. p. 195.

- (9) MUNRO, T. "The psychology of art: past, present, future" en Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 21 (1963) - pp. 264-282. en Psicología y artes visuales. HOGG, J. y otros. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1.975. p. 31.
  
- (10) CROCE, B. Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética. - Ed. Librería de Francisco Beltran. Madrid. 1.972. p. 62.
  
- (11) ROMO SANTOS, M. Creatividad: estudio sobre su implicación en la personalidad. Memoria de Licenciatura, leída en - Diciembre de 1.975. Universidad Autónoma de Madrid. p.4.
  
- (12) HILGARD, E.R. Introducción a la psicología. Ed. Morata. Madrid. 1.973. Vol. I. p. 36.
  
- (13) HOGG, J. "Teoría psicológica y artes visuales" en Psicología y artes visuales. Op. cit. p. 46.
  
- (14) FORGUS, R. Percepción. Proceso básico en el desarrollo - cognoscitivo. Ed. Trillas. México. 1.978. p. 319.
  
- (15) WOLMAN, B.B. Teorías y sistemas contemporáneos en psicología. Ed. Martínez Roca. Barcelona. 1.978. pp. 505-506.

- (16) PINILLOS, J.L. Principios de psicología. Alianza Univ. Madrid. 1.977. pp. 466 y ss.
- (17) MALRIEU, Ph. Op. cit. p. 270.
- (18) MARCHAN, F. Prólogo de Estética de la información de BENSE, M. Ed. Alberto Corazón. Madrid. 1.973. pp. 8-9.
- (19) FORGUS, R. Op. cit. p. 409.
- (20) DORFLES, G. Símbolo, comunicación y consumo. ed. Lumen. Barcelona. 1.975. p. 18.
- (21) ABBAGNANO, N. Historia de la Filosofía. Ed. Montaner y Simón. Barcelona. 1.973. Vol. III. p. 442.
- (22) Ibidem. p. 397.
- (23) RESNAIS, A. Rueda de prensa en Cannes. 1.974. Dirigido por... nº 14. Junio 1.974. p. 21.
- (24) MORIN, E. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix - Barral. Barcelona. 1.972. p. 120.



- (25) BERGSON, H. "Ensayo sobre los datos inmediatos de conciencia" en Obras escogidas. Ed. Aguilar. Madrid. 1.963. p. 21.
- (26) BOGDANOVICH, P. Fritz Lang. Ed. Fundamentos. Madrid. 1.972. p. 53.
- (27) BARTHES, R. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Análisis estructural del relato. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.974. p. 10.
- (28) SOURIAU, P. Citado por FRANCASTEL, P. en Arte y técnica en los siglos XIX y XX. Fomento de cultura. Valencia. 1.961. p. 45.
- (29) GODARD, J.L. Entrevista publicada en "Cahiers du Cinema" nº 138. recogida en Entrevistas con directores de cine. SARRIS, A. Ed. Magisterio Español. Madrid. 1.967. - pp. 145-149.
- (30) TRUFFAUT, F. El cine según Hitchcock. Alianza Ed. 1.974. pp. 248-249.
- (31) BOGDANOVICH, P. Op. cit. p. 47.

- (32) MAY, R. El lenguaje del film. Ed. Rialp. Madrid. -  
1.959. p. 38.
- (33) ARNHEIM, R. "The Gestalt theory of expression" Psycholo-  
gical Review. Vol. 56. 1.949. pp. 156-171. En Psicolo-  
gía y artes visuales. HOGG, J. y otros. Op. cit. p. 248
- (34) Ibidem. p. 250.

- 498 -

CONCLUSIONES

Como consecuencia de este trabajo de investigación, se pueden extraer una serie de conclusiones finales:

- Para llevar a cabo cualquier estudio sobre el - fenómeno cine, es necesario tener en cuenta el marco en el que se produce. Este marco es el - resultado de la interacción de los aspectos comunicativos, socioculturales, industriales y - artísticos del propio fenómeno.
- Sólo se puede llegar a determinar la naturaleza de los elementos de la comunicación fílmica desde una perspectiva de análisis global en la que se contemplen las relaciones e interrelaciones - que constituyen el fenómeno.
- La esencia del fenómeno cine no reside en los - elementos que lo constituyen, sino en el proceso en sí.
- La naturaleza de los elementos que intervienen en la comunicación cinematográfica está en función de un proceso y no deben considerarseles como entes aislados. Cualquier análisis que los

desvincule de su contexto y su fin, sólo llevará a conclusiones parciales y distorsionadas; como sucede con los estudios semióticos, en los que nunca se contempla el proceso en su propia dinámica.

- El cine nos propone una realidad fílmica ficticia, que nada tiene que ver con la realidad que nos rodea. El error está en creer en las imágenes del cine como en realidades cuando no son más que simples abstracciones.
- El film es el punto de conexión entre la mente del autor y la del receptor. Debe considerarse, no como una finalidad, sino como una propuesta que el espectador debe aceptar y completar.
- El film no se dirige a los órganos sensoriales, sino a la estructura emocional e intelectual del espectador y no sólo transmite una información, sino una energía potencial que cristaliza en el receptor en forma de correlato emocional.
- El film no es una suma de partes y procesos, sino que es una totalidad orgánica.

- El film como ente audiovisual, no es la suma de imagen y sonido, sino el resultado de su simultaneidad e interacción.
- En el cine no se puede deslindar forma y contenido; existe entre ellos una funcionalidad recíproca.
- Es preciso liberarnos de la concepción newtoniana del espacio y el tiempo en la que éstos aparecen como receptores anteriores y vacíos, e independientes de la materia que contienen.
- El cine ha superado los límites clásicos del espacio y el tiempo, relativiza cualquier dimensión y se constituye en la mente del espectador, como un continuo dinámico indisoluble.
- El film es un ente dinámico que está en un constante hacerse, en un constante fluir.
- Es preciso abandonar la concepción clásica de la dinámica, en la que se le considera como una consecuencia del movimiento y se niega el carácter dinámico a cualquier objeto que no tenga capacidad locomotora. La dinámica no es únicamente, una consecuencia del movimiento, sino que existen otros factores que la producen. Una imagen en la que no exista el movimiento, puede tener un carácter dinámico debido a la -

distribución de sus elementos (volúmenes, colores, luz y sombra), a la tensión que generan las distintas fuerzas, al equilibrio, a la distorsión, etc.

- No se debe estudiar el espacio, el tiempo y el movimiento de forma aislada, como vienen haciéndolo las teorías clásicas, ya que en el film, todos ellos son relativos y están fusionados a un contenido físico cambiante, en constante fluir, que es la base de la dinámica fílmica.
- En la dinámica fílmica, el espacio y el tiempo dejan de ser recipientes anteriores y vacíos, para ser la expresión de un contenido, es decir, existen en tanto en cuanto contienen algo.
- Cada imagen tiene su propia dinámica que le infieren:
  - a) los acontecimientos
  - b) su distribución espacial.
  - c) su temporalidad.
- El carácter de la narración cinematográfica es totalmente distinto al literario. No es correcto equiparar el film a la novela, ya que sus elementos constitutivos básicos (la imagen y la palabra) son cualitativa y cuantitativamente diferentes.

- El cine no debe sus posibilidades narrativas a la literatura, sino que tiene su propia especificidad y sus estructuras narrativas son una consecuencia de las construcciones del pensamiento narrativo humano y de las características del lenguaje cinematográfico.
- El único punto común entre la novela y el film, es que ambos son medios narrativos y por tanto necesitan del relato.
- El tiempo del film, a diferencia del tiempo en la novela, siempre es presente; las acciones están sucediendo en presente.
- La imagen fílmica como ente audiovisual, es el elemento básico del film y no se la puede equiparar al signo, a la palabra o a la frase.
- Otra diferencia entre estos medios, es que en el relato literario nunca se superpone narración y descripción; ambas se desarrollan de forma secuencial y claramente diferenciadas; sin embargo, en el cine, la narración está incrita en la descripción, surge a través de ella, la imagen primero muestra y , por tanto, describe los aspectos formales de los objetos y luego narra.



- La imagen mental provocada por la palabra es - distinta de la provocada por una imagen fílmica.
- Los acontecimientos que se muestran en el relato literario están agrupados y ordenados de acuerdo con dos principios básicos:
  - a) La lógica de los propios acontecimientos.
  - b) La especificidad narrativa del medio.
- El cine es un medio de expresión autónoma y específico. Cada medio tiene sus propias posibilidades.
- La imagen fílmica es un subsistema orgánico que soporta un minirelato audiovisual. Su integración en el film, es decir, en una totalidad orgánica superior, se hace a nivel de "unidades - diferenciales básicas" y no a nivel de imágenes.
- La participación del espectador en el proceso - de fruición fílmica no es pasiva. Considero que es una observación, una participación afectiva a tres niveles:
  - a) Perceptivo.
  - b) Imaginativo.
  - c) Emocional.
- El espectador nunca llega a identificarse de tal

modo que confunda su yo con el yo del héroe, como algunos teóricos propugnan, ya que sus situaciones físicas y emocionales son totalmente distintas.

- No se produce tampoco una imitación automática, al menos en el momento de la proyección del film.
- La participación afectiva no surge de la identificación, sino de la diferencia situacional de uno y otro. El espectador observa, y aunque no puede cambiar el rumbo de los acontecimientos, toma partido a favor o en contra.
- El receptor actúa como polo de atracción-proyección, en el que confluyen los distintos estados emocionales de cada personaje.
- Las emociones que se desencadenan en el receptor se proyectan en los personajes.
- El receptor lleva a cabo una síntesis entre la propuesta emocional del film y los estados emocionales provocados en él mismo, lo que hace posible la fruición en toda su dimensión.
- En el proceso de fruición fílmica intervienen tres factores fundamentales:
  - a) La emoción.
  - b) la atención.
  - c) La imaginación.

- La emoción es un factor distorsionante de la percepción fílmica y desencadena los actos de la - atención.
- La atención selecciona los puntos fundamentales de la imagen fílmica, tanto su selección como su ritmo de cambio, vienen impuestos por el autor y las líneas directrices que encontramos en la imagen. La atención es, por tanto, involuntaria y dirigida.
- La imaginación está constantemente proporcionando imágenes de memoria y aventurando posibles desenlaces futuros, lo que posibilita el fenómeno de anticipación, que es imprescindible para la - participación emocional del espectador.
- La creación cinematográfica presenta una serie - de peculiaridades que la aproximan más a una programación consciente que a una improvisación incontrolada de la genialidad del autor.
- No se pueden establecer leyes o reglas que nos permitan crear una propuesta fílmica adecuada. Sólo disponemos de un amplio repertorio de convencionalismos, aceptados y compartidos por el receptor y una serie de recursos técnicos y artísticos, con los que podemos elaborar los estímulos que van a incidir sobre la estructura emocional e intelectual del espectador.

- La intuición desencadena el acto creativo, que es controlado conscientemente por la intencionalidad del autor.
- El autor articula todos sus elementos expresivos, de forma que pueda alcanzar sus objetivos informativos y emocionales.
- La creación cinematográfica es, en gran parte, fruto del estudio consciente y sistemático de los problemas artísticos planteados.
- El elemento básico de la comunicación cinematográfica no es el montaje, ni la imagen, ni la realidad, sino la expresión.

Como resultado de estas conclusiones me atrevo a afirmar que los estudios hasta ahora realizados sobre distintos aspectos del lenguaje cinematográfico, precisan ser revisados, ya que la concepción global y dinámica del fenómeno, modifica sensiblemente la naturaleza de los elementos y de sus procesos.

- 508 -

G L O S A R I O

G L O S A R I O.

ANALOGON: (fr) De origen griego. Significa analogía, relación.

ASINCRONICO: Toma cuya imagen y sonido no guardan ninguna relación de tiempo.

ASOCIACIONISMO: Teoría psicológica, según la cual, la vida psíquica en su totalidad, se construye a partir de un número muy pequeño de elementos primarios mediante asociación.

CAMPO: El área comprendida en el fotograma.

COGNICION: Facultad para adquirir informaciones, conocimientos. La cognición se refiere tanto a la percepción como al lenguaje, el pensamiento, el razonamiento.

CONATIVO. CONACION: Conciérne a los aspectos afectivos de la personalidad (motivaciones, pulsiones) por oposición a las capacidades cognitivas.

CONDUCTISMO: Psicología del comportamiento. Considera a toda conducta humana como una serie de respuestas. Se basa en datos de la fisiología.

- CONTRACAMPO:** Se aplica principalmente a escenas dialogadas; cuando a un plano de un actor que habla le sucede un plano de su interlocutor respondiendo o escuchando.
- CORRELATO:** Lo utilizo en el sentido de relato paralelo.
- CREATIVIDAD:** Capacidad de invención; facultad de encontrar soluciones nuevas para la resolución de un problema.
- EIDETICO:** (Del griego "eidōs". Forma exterior, idea) Lo que concierne a la esencia de una cosa y no a su existencia.
- ENCUADRE:** Todo lo contenido en el cuadro, según se ve a través del visor de la cámara.
- ESCENA:** Palabra proveniente del vocabulario teatral, utilizada también en cine como sinónimo de secuencia.
- ESTIMULO:** Elemento, interno o externo, de un organismo que pone en acción los - aparatos receptores de este organismo y desencadena una respuesta.

- ESTRUCTURA: Disposición u organización basada en la dependencia recíproca y la solidaridad de las partes, de tal - manera que toda modificación en una, afecta inevitablemente a las demás.
- EXCITACION: Son las modificaciones de un receptor sensorial, causadas por fenómenos mecánicos o químicos.
- EXPRESION: Manifestación del pensamiento y los sentimientos mediante palabras, - gestos o comportamientos.
- FENOMENO: Hecho, tal como aparece.
- FENOMENOLOGIA: Método filosófico desarrollado por Husserl, que intentaba definir una nueva forma de aprehender los hechos de la conciencia.
- FILM: He utilizado, a lo largo de mi investigación el término film, en lugar de filme, ya que en el entrono cinematográfico, tanto profesional como educativo, es el que se usa para designar a la película cinematográfica, aunque la Real Academia de la Lengua proponga el de filme.



- FRUIDOR: Propongo este término para designar al sujeto de la fruición. No equivale a receptor, por las connotaciones de pasividad que éste conlleva, sino que sería un receptor que goza, que disfruta del proceso.
- GESTALT: Forma; Teoría según la cual no sólo el campo perceptivo, sino el de la memoria, el de la inteligencia, de la afectividad, se organizan en forma de conjuntos.
- GESTALTISTAS: Psicólogos y teóricos que pueden inscribirse dentro de las tendencias de la Escuela de la Gestalt.
- IMAGINACION: Actividad mental que consiste, o bien en representar elementos de la realidad, que no tiene ante los ojos, pero que han dejado huella mnésica, o bien en crear nuevas disposiciones, ya se trate de imágenes visuales sonoras o conceptos.
- INCONSCIENTE: Todo aquello que el sujeto no percibe de forma consciente.
- INNATO: Lo que está presente desde el nacimiento.

INTENCIONALIDAD: Ser consciente de algo, tender ha  
cia un objeto.

INTERACCION: Influencia recíproca.

INTROSPECCION: Método de conocimiento de sí mismo  
por la auto-observación.

INTUICION: Conocimiento inmediato directo, por  
oposición al conocimiento discursi-  
vo, que toma los rodeos del razona-  
miento y la reflexión.

ISOMORFISMO: Principio de la Gestalt, según el -  
cual, las estructuras fisiológicas  
del cerebro y las estructuras físi-  
cas de la materia podrían comparar  
se, lo que permitiría el conocimient  
o del mundo por el psiquismo.

MONTAJE: Proceso de selección, orden, unión  
y afinado del copión de la película  
y del material sonoro.

PANORAMICA: Movimiento vertical u horizontal -  
de la cámara mientras se rueda.

PLANO: Es un término de origen francés que  
se utiliza indistintamente para de-  
nominar la cantidad de "campo" que  
se abarca de un objeto, como la cant  
idad de película que se impresiona.

PLANO SECUENCIA: Toma que resuelve una secuencia completa.

POSTFILMICOS: Fenómenos o materiales que se dan después de la elaboración de un film.

PRECONSCIENTE: Es uno de los tres sistemas del aparato psíquico, junto al inconsciente y al consciente. Acoge todas las representaciones formadas en primer lugar en el inconsciente y que han franqueado la censura sin obstáculo.

PREFILMICO: Fenómenos o materiales que se dan - antes de la elaboración de un film.

PROFUNDIDAD DE CAMPO: Distancia entre límites más cercano y más lejano del área abarcada por la cámara, dentro de los - cuales las imágenes reproducen la - película con nitidez aceptable.

PUNTO DE VISTA: Se dice que un plano es subjetivo cuando la cámara se pone en lugar del personaje y rueda lo que se supone está viendo, desde su punto - de vista.

SENSACION: Impresión producida en un centro - nervioso por la estimulación de los receptores de los diferentes órganos de los sentidos.

- 535 -

SCREEN-PLAY: Equivale al guión técnico, en él -  
se encuentran acotaciones sobre el  
tipo de plano, encuadre, movimiento,  
etc.

STAR -SYSTEM: Sistema implantado en Hollywood, -  
mediante el cual, la industria del  
cine de los años treinta lanzaba a  
sus actores y los encumbraba haciendo  
de ellos auténticos mitos. El  
actor era la "estrella" del film.

TOMA: La cantidad de material impresionado  
en un paso ininterrumpido de película,  
es decir, desde que se dice  
"motor", hasta "corten".

- 516 -

BIBLIOGRAFIA

METODOLOGIA Y DOCUMENTACION.

BUNGE, M.

La ciencia, su método y su filosofía.  
Siglo XX. Buenos Aires. 1.963.

-----

La investigación científica. Su estrategia  
y filosofía.  
Ariel. Barcelona. 1.979.

LASSO DE LA VEGA, J.

El trabajo intelectual. Normas técnicas  
y ejercicios de documentación.  
Paraninfo. Madrid. 1.975.

-----

Cómo se hace una tesis doctoral.  
F.U.E. Madrid. 1.977.

LOPEZ YEPES, J.

Estudio sobre documentación de las C.C.  
de la Información.  
Instituto Nacional de Publicidad. Madrid.  
1.977.

-----

Teoría de la documentación.  
Universidad de Navarra. Pamplona. 1.978.

RIVIERE, J.

Metodología de la documentación científica.  
C.C.A.A. Madrid. 1.975.

COMUNICACION VISUAL. LENGUAJE ICONICO.

BERGER, J.

Modos de ver  
G.Gili. Barcelona. 1.975

CASASUS, J.M.

Teoría de la imagen  
Salvat. Barcelona. 1.974

CONTRERAS, LARSON, MAYO y SPAIN.

L'Information audio-visuelle transculturelle  
Unesco. París. 1.976

DONDIS, D.A.

La sintaxis de la imagen  
G.Gili. Barcelona. 1.976

FULCHIGNONI, E.

La civilisation de l'image  
Payot. París. 1.969

GRIFFITH, R. y MAYER, A.

The movies  
Spring Books Hamlyn. London. 1.971

KEPES, G.

El lenguaje de la visión  
Infinito. B.Aires. 1.969

MELICH MAIXE, A.

La influencia de la imagen en la sociedad  
de masas.  
Eunsa. Pamplona. 1.964.

LENGUAJE DEL CINE.

AGUIRRE, J.

Anticine. Apuntes para una teoría.  
Fundamentos. Madrid. 1.972.

BANDINI, B. y VIAZZI, G.

La escenografía cinematográfica.  
Rialp. Madrid. 1.959.

BURCH, N.

Praxis del cine.  
Fundamentos. Madrid. 1.972.

COHEN, M.

"Ecriture et cinéma" en Revue Internatio-  
nale de Filmologie. Tomo I. nº 2. -  
pp. 179-182. París.

COHEN-SEAT, G.

"Le Discours filmique" en Revue Internatio-  
nal de Filmologie. Tomo II. nº 5. pp. 37-48  
París.



CHIARINI, L.

Arte y técnica del film.  
Península. Barcelona. 1.968.

D'YVOIRE, J.

El cine redentor de la realidad.  
Rialp. Madrid. 1.960.

GONZALEZ HABA, M.

Sobre una poética del cine.  
Sapientia. Madrid. 1.954.

HOWARD-LAWSON, J.

El proceso creador del film.  
Artiach. Madrid. 1.974.

HUSS, R. y SILVERSTEIN, N.

La experiencia cinematográfica.  
Marymar. Buenos Aires. 1.973.

LAFFAY, A.

Lógica del cine. Creación y espectáculo.  
Labor. Barcelona. 1.973.

LEWIS, J.

El oficio de cineasta.  
Barral Editores. Barcelona. 1.973.

MAILER, N.

Maidstone, seguido de un curso de  
un curso de realización cinemato-  
gráfica  
Fundamentos. Madrid. 1.971

MANVELL, R.

El film  
Eudeba. Buenos Aires. 1.967

MARCORELLES, L. y ROUZET ALBAGLI, N.

Elementos para un nuevo cine  
Sígueme. Salamanca. 1.978

MARNER, T.

Cómo dirigir cine  
Fundamentos. Madrid. 1.976

MAURICIO DE BEGOÑA, F.

Elementos de filmología. Teoría del  
cine  
Morata. Madrid. 1.953

MAY, R.

La aventura del film  
Rialp. Madrid. 1.959

PASOLINI, P.P.

"Discurso sobre el plano-secuencia o  
el cine como semiología de la realidad",  
en Problemas del nuevo cine  
Alianza. Madrid. 1.971

PASOLINI, BARTHES y otros

Ideología y lenguaje cinematográfico  
Alberto Corazón. Madrid. 1.969

PASOLINI, P.P. y ROHMER, E.

Cine de poesía contra cine de prosa  
Anagrama. Barcelona. 1.970

PECORI, F.

Cine, forma y método  
G.Gili. Barcelona. 1.977

PEREYRA, M.

El lenguaje del cine. Su técnica. Su  
estilo. Su arte  
Aguilar. Madrid. 1.956

PEREZ PALACIOS, A.

Las nuevas técnicas del cine  
Centro Español de Estudios Cinemato-  
gráficos. Madrid. 1.958

PERKINS, V.F.

El lenguaje del cine  
Fundamentos. Madrid. 1.976

ROHMER, E.

L'organisation de l'espace dans le  
"Faust" de Murnau  
Union Générale d'Editions. París. 1.977

ROTHA, P.

El cine hasta hoy  
Plaza y Janés. Barcelona. 1.964

SANCHEZ, R.C.

El montaje cinematográfico, arte de movimiento  
Pomaire. Buenos Aires. 1.971

SPOTTISWODE, R.

Gramática del cine. Análisis de la técnica cinematográfica  
Losange. Buenos Aires. 1.958

STAEHLIN, C.

El arte del cine. Cuarta parte. Estudios monográficos- "Vegener", "El doble y el golem"  
Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid. 1.978

-----  
Teoría del cine. Lecciones para espectadores. Universo y evolución  
Centro Español de Estudios Cinematográficos. Madrid. 1.960

-----  
Cosmología filmica  
Heraldo. Valladolid. 1.976

TEORIAS CINEMATOGRAFICAS

ABRUZZESE, A.

La imagen fílmica  
G.Gili. Barcelona. 1.978

ARISTARCO, G.

Eisenstein, tragedia atea. Dovjenko,  
romanticismo revolucionario  
F. Torres. Valencia. 1.976

-----

Historia de las Teorías Cinematográficas  
Lumen. Barcelona. 1.968

ARNHEIM, R.

El cine como arte  
Infinito. Buenos Aires. 1.971

ARTAUD, A.

El cine  
Alianza. Madrid. 1.973

BALAZS, B.

El film. Evolución y esencia de un  
arte nuevo  
Losange. Buenos Aires. 1.957

BAZIN, A.

¿Qué es el cine?  
Rialp. Madrid. 1.966

DUDLEY ANDREW, J.

Las principales teoría cinematográficas  
G.Gili. Barcelona. 1.978

EIKHENBAUM y otros

Formalismo y vanguardia  
Alberto Corazón. Madrid. 1.970

EISENSTEIN, S.M.

Anotaciones de un director de cine  
Progreso. Moscú. 1.944

-----

Teoría y Técnica cinematográfica  
Rialp. Madrid. 1.958

-----

Reflexiones de un cineasta  
Lumen. Barcelona. 1.970

-----

El sentido del cine  
Siglo XXI. Buenos Aires. 1.974

EISENSTEIN, S.M. y NIJNY, V.

Mettre en scène  
Union Generales d'Editions. París. 1.973

KRACAUER, S.

Theory of film: The Redemption of  
Physical Reality  
Oxford University Press. N.York. 1.960

KULECHOV, L.V.

The principles of Film Direction  
Progreso. Moscú. 1.941

-----  
Tratado de la realización cinemato-  
gráfica  
Futuro. Buenos Aires. 1.947

PUDOVKIN, V.

Argumento y montaje. Bases de un film  
y estudios de Sergio M. Eisenstein y  
S. Timoschenko  
Futuro. Buenos Aires. 1.956

-----  
Lecciones de cinematografía  
Rialp. Madrid. 1.960

SCHITZER, L. y MARTIN, M.

El cine soviético visto por sus crea-  
dores  
Sígueme. Salamanca. 1.975

SHLOVSKI, V.

Cine y lenguaje  
Anagrama. Barcelona. 1.971

-----  
Eisenstein  
Anagrama. Barcelona. 1.973

-----  
Formalismo y vanguardia.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.970.

TINIANOV, J.

"Fundamentos del cine" en Cine soviético de vanguardia. AA.VV.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.971.

VERTOV, D.

Memorias de un cineasta bolchevique.  
Labor.. Barcelona. 1.974.

-----  
El cine ojo. Textos y manifiestos.  
Fundamentos. Madrid. 1.973.

ESTUDIOS SOBRE REALIZADORES CINEMATOGRAFICOS.

BAZIN, A.

Orson Welles.  
Fernando Torres. Valencia. 1.972.

-----  
El cine de la crueldad de Buñuel a Hitchcock.  
Mensajero. Bilbao. 1.977.

BAZIN, A y ROHMER, E.

Charlie Chaplin.  
Fernando Torres. Valencia, 1.974.



BOGDANOVICH, P.

John Ford  
Fundamentos. Madrid. 1.971

-----

Fritz Lang en América  
Fundamentos. Madrid. 1.972

BRESSON, R.

Proceso de Juana de Arco  
Aymá. Barcelona. 1.964

BRIOT, R.

Robert Bresson  
Rialp. Madrid. 1.959

CIMENT, M.

Elia Kazan por Elia Kazan  
Fundamentos. Madrid. 1.974

CLAIR, R.

Comedias y comentarios  
Rialp. Madrid. 1.961

-----

Cine de ayer, cine de hoy  
Inventarios provisionales. Las Palmas.  
1.974

CORTES, J.A.

Entrevistas con directores de cine  
italiano  
Magisterio Español. Madrid. 1.972

COWIE, P.

El cine de Orson Welles  
Era. México. 1.969

CRO, M. y CRO, S.

El proceso a Kafka y a Welles  
Cultura Moderna. Buenos Aires. 1.963

DREYER, C.Th.

Juana de Arco. Dies Irae. Algunos apun-  
tes sobre el estilo cinematográfico  
Alianza. Madrid. 1.970

DUFLLOT, J.

Conversaciones con Pier Paolo Pasolini  
Anagrama. Barcelona. 1.971

EIBEL, A.

El cine de Fritz Lang  
Era. México. 1.964

FERNANDEZ CUENCA, C.

Eisenstein  
Centro Español de Estudios Cinematográficos. Madrid. 1.958

FERNANDEZ CUENCA, C.

El cine Alemán. Elementos de filmogra-  
fía. crítica 1.896-1.960  
Filmoteca Nacional. Madrid. 1.961

-----

Erich von Stroheim  
Filmoteca Nacional. Madrid. 1.964

-----  
La obra de S.M. Eisenstein.  
Filmoteca Nacional. Madrid. 1.965

-----  
F.W. Murnau.  
Filmoteca Nacional. Madrid. 1.966

-----  
G.W. Pabst.  
Filmoteca Nacional. Madrid. 1.967

-----  
El cine británico de Alfred Hitchcock.  
Editora Nacional. Madrid. 1.974.

FERNANDEZ SANTOS, A.

Maiakowski y el cine.  
Tusquets Editor. Barcelona. 1.974.

GELMIS, J.

El director es la estrella.  
Anagrama. Barcelona. 1.970.

GUARNER, J.L.

Roberto Rossellini.  
Fundamentos. Madrid. 1.973

GUBERN, R.

Godard polémico.  
Tusquets Editor. Barcelona, 1.969.

HITCHCOCK, A.

Alfred Hitchcock.  
Filmoteca Nacional. Madrid. 1.978

KAGAN, N.

El cine de Stanley Kubrick.  
Marymar. Buenos Aires. 1.972.

-----

Stanley Kubrick.  
Lumen. Barcelona. 1.976.

LANOVETTE HUGHES, E.

En el rodaje del Satiricón de Fellini.  
Dacio entre bastidores.  
Sedmay. Madrid. 1.977

LAURENTI, R.

En torno a Ingmar Bergman.  
Sedmay. Madrid. 1.976.

-----

En torno a Pasolini.  
Sedmay. Madrid. 1.976.

MILNE, T.

Conversaciones con Joseph Losey.  
Anagrama. Barcelona. 1.971.

RENOIR, J.

Mi vida, mis films.  
Fernando Torres. Valencia. 1.975

SANTOS FONTELA, C.

Joseph von Sternberg.  
XVIII Festival de Cine de San Sebastian.  
San Sebastian, 1.969.

SARRIS, A.

Entrevistas con directores de cine.  
Magisterio Español. Madrid. 1.967

TORRES, A.M.

Nuevos directores norteamericanos.  
Anagrama. Barcelona. 1.973.

TRUFFAUT, F.

El cine según Hitchcock.  
Alianza. Madrid. 1.974

-----

Las películas de mi vida.  
Mensajero. Bilbao. 1.976.

WEINBERG, H.G.

El toque lubitsch.  
Lumen. Barcelona. 1.973

WALKER, A.

Stanley Kubrick.  
Taller de Ediciones J.B. Madrid. 1.975.

WOOD. R.

El cine de Hitchcock.  
Era. México. 1.968

SEMIOTICA Y CINE.

BARTHES, R. y otros.

La semiología.  
Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1.972.

BARTHES, R. y otros.

Análisis estructural del relato.  
Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.974.

BARTHES, R.

"Retórica de la imagen" en La Semiología.  
Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1972.

BAUDIER, Y.

Les signes du visible et de l'audible.  
Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. París.

BAYES y otros.

¿Chomsky o Skinner? La génesis del lenguaje.  
Fontanella. Barcelona, 1.977

BETTETINI, G.

Cinema: Lingua e scrittura.  
Bompiani. Milán. 1.968.

-----

Producción significativa y puesta en escena.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.977.

BIZET y otros.

Estructuralismo y estética.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.971.

COHEN-SEAT, G.

La filmología y su objeto.  
A. Pasquali. La información audiovisual.  
Escuela de Periodismo. Caracas. 1.960.

CULLER y otros.

Introducción al estructuralismo.  
Alianza. Madrid. 1.976.

CHOMSKY, N.

El lenguaje y el entendimiento.  
Seix Barral. Barcelona. 1.973.

DELLA VOLPE, G.

Crítica del gusto.  
Seix Barral. Barcelona. 1.966

-----

Lo verosímil filmico y otros ensayos de  
estética.  
Ciencia Nueva. Madrid. 1.967.

DORFLES, G.

Naturaleza y artificio.  
Lumen. Barcelona. 1.972.

-----

Símbolo, comunicación y consumo.  
Lumen. Barcelona. 1.972.

ECO, U.

Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.  
Lumen. Barcelona. 1.968.

-----

La definición del arte.  
Martínez Roca. Barcelona. 1.970.

-----

La estructura ausente. Introducción a la semiótica.  
Lumen. Barcelona. 1.975.

GARRONI, E.

Proyecto de semiótica.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.975.

GUIDUCCI, A.

Del realismo socialista al estructuralismo.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.976.

LEVI-STRAUSS, C.

Lo crudo y lo cocido.  
Fondo de Cultura Económico.  
México. 1.968.

LOTMAN, Y.

Estética y semiótica del cine.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.979



MARTINET, A.

Elementos de lingüística general.  
Gredos. Madrid. 1.968.

METZ, Ch.

"El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la  
decadencia de lo verosímil?" en Problemas  
del nuevo cine.  
Alianza. Madrid. 1.971.

-----

"Más allá de la analogía, la imagen" en  
Análisis de las imágenes.  
Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972.

-----

Ensayos sobre la significación del cine.  
Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972.

-----

Lenguaje y cine.  
Planeta. Barcelona. 1.973.

-----

Psicoanálisis y cine. El significante ima-  
ginario.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.979.

MORRIS, Ch.

La significación y lo significativo.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.974.

PECORI, F.

"Desde las estéticas normativas hasta el  
análisis semiótico". en Comunicación de  
masas. Perspectivas y métodos.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.978

PIERCE, Ch.

Collected Papers.  
Cambridge, Harvard, University Press.  
1.931-1.935.

-----

La ciencia de la semiótica.  
Nueva Visión. Buenos Aires. 1.974

PIGNOTTI, L.

Nuevos signos.  
Fernando Torres. Valencia. 1.974.

PRIETO, L.J.

Messages et signaux.  
PUF. París. 1.966.

ROPARS WUILLEMIER, M.C.

Ensayos de lectura cinematográfica.  
Fundamentos. Madrid. 1.971.

ROSSI-LANDI y otros.

Semiótica y praxis.  
A. Redondo. Barcelona. 1.973.

SAUSSURE, F.

Curso de lingüística general.  
Losada. Buenos Aires. 1.973.

TARNOWSKI, J.F.

Frenesí-Psicosis. Elementos básicos para  
una teoría de la práctica filmica.  
Fernando Torres. Valencia. 1.978.

THION, y otros.

Aproximación al estructuralismo.  
Galerna. Buenos Aires. 1.969.

URRUTIA, J.

Contribuciones al análisis semiológico  
del film.  
Fernando Torres. Valencia. 1.976.

ESTETICA Y CINE.

AGEL, H.

Esthétique du cinéma.  
PUF. Paris. 1.962.

AMO, A. del.

Estética del montaje, Cine, televisión,  
video.  
Ed. autor. Madrid. 1.972.

BARBARO, U.

El cine y el desquite marxista del arte.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.977.

BENSE, M.

Estética de la información.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.973.

BERENSON, B.

Estética e historia de las artes visuales.  
Fondo de Cultura Económico. México. 1.966.

CROCE, B.

Estética como ciencia de la expresión lingüística general. Teoría e historia de la estética.  
Librerías Beltrán. Madrid. 1.912.

GHELLI, N.

Estética del cine.  
Rialp. Madrid. 1.959.

GIMENEZ FRONTIN, J.L.

Conocer el surrealismo.  
Doposa. Barcelona. 1.978.

HAUSER, A.

Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna.  
Guadarrama. Madrid. 1.975.

KANDINSKY, W.

Punto y línea sobre el plano.  
Barral, Ed. Barcelona, 1.971.

KLEE, P.

Teoría del arte moderno.  
Caldén. Buenos Aires. 1.976.

LUKACS, G.

Estética. La peculiaridad de lo estético.  
Grijalbo. Barcelona. 1.966.

MARTIN, M.

La estética de la expresión cinematográfica.  
Rialp. Madrid. 1.958.

MITRY, J.

Estética y psicología del cine.  
Siglo XXI de España Editores. Madrid. 1.978.

MUKAROVSKY, J.

Escritos de Estética y Semiótica del Arte.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.977.

PANOFSKY, E.

La perspectiva como forma simbólica.  
Tusquets. Barcelona. 1.973.

STEPHENSON, R y DEBRIX, J.R.

El cine como arte.  
Labor. Barcelona. 1.973.

USCATESCU, J.

Fundamentos de estética y estética de la imagen.  
Reus. Madrid. 1.979.

-----  
Supervivencia de la literatura y el arte.  
Reus. Madrid. 1.972.

-----  
Aporías del estructuralismo.  
Inst. Estudios Politécnicos. Madrid. 1.975.

-----  
Idea del Arte.  
Reus. Madrid. 1.975.

VILLEGAS LOPEZ, M.

Cinema. Teoría y estética del arte nuevo.  
Dossat. Madrid. 1.954.

PSICOLOGIA DE LA IMAGEN.

ALPORT, F.

Theories of perception and the concept  
of structure.  
Wiley and Sons, New York. London. 1.955.

ARNHEIM, R.

El pensamiento visual.  
Ed. Universitaria. Buenos Aires. 1.971.

-----

Arte y percepción visual.  
Alianza. Madrid. 1.979.

BRUNER, J.S.

Investigaciones sobre el desarrollo cognoscitivo.  
Pablo del Río. Madrid. 1.980.

COFER, Ch.

Motivación y emoción.  
Ed. Española Desde de Brouwer.  
Bilbao. 1.980.

EHRENZWEIG, A.

El orden oculto del arte.  
Labor. Barcelona. 1.973.

-----

Psicoanálisis de la percepción artística.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.976.

FORGUS, R.M.

Percepción, proceso básico en el desarrollo cognoscitivo.  
Trillas. México. 1.978.

GOMBRICH, E.

Arte e ilusión.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.979.

GREENSON, R.R.

Técnica y práctica del psicoanálisis.  
Siglo XXI. Madrid. 1.976.

HERRIOT, P.

Introducción a la psicología del lenguaje.  
Labor Universitaria. Barcelona. 1.977

HILGARD, E.R.

Introducción a la psicología.  
Morata. Madrid. 1.973.

HOGG, J.

Psicología de las artes visuales.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.975.

HOLLOWAY, G.E.T.

Concepción del espacio en el niño según Piaget.  
Paidós. Buenos Aires. 1.969.

JUNG, C.G.

Teoría del psicoanálisis.  
Plaza y Janés. Barcelona. 1.974.

KOFFKA, K

Principios de psicología de la forma.  
Paidós. Buenos Aires. 1.973.

KOHLER, W y otros.

Psicología de la forma.  
Paidós. Buenos Aires. 1.973.



LINDSAY Y NORMAN.

Procesamiento de información humana.  
Tecnos. Madrid. 1.977.

MALRIEU, P.

La construcción de lo imaginario.  
Guadarrama. Madrid. 1.971.

MERLEAU-PONTY, M.

Fenomenología de la percepción.  
Península. Barcelona. 1.975.

-----

Lo visible y lo invisible.  
Seix Barral. Barcelona. 1.970.

MUNSTERBERG, H.

The film, a psychological study.  
Dover Publications, Inc. New York. 1.970.

NEISSER, U.

Psicología cognoscitiva.  
Trillas. México. 1.979.

PAULOV, I.

Fisiología y psicología.  
Alianza. Madrid. 1.976.

PINILLOS, J.L.

Principios de psicología.  
Alianza. Madrid. 1.977.

ROMO SANTOS, M.

"Creatividad: estudio sobre su implicación en la personalidad." Memoria de Licenciatura. Diciembre 1.975. Universidad Autónoma de Madrid.

SARTRE, J.P.

Bosquejo de una teoría de las emociones.  
Alianza. Madrid. 1.973.

-----

La imaginación.  
Edhasa. Barcelona. 1.979.

TORA TORTOSA, E.

"Desarrollo cognoscitivo y comprensión cinematográfica. Estudio experimental sobre la comprensión de un espacio filmado con la técnica cinematográfica del campo-contracampo.  
Tesis Doctoral dirigida por Miguel Siguán.  
Instituto Nacional de Publicidad. Madrid. 1.976.

TYLER, L.

Psicología de las diferencias humanas.  
Marova. Madrid. 1.973.

GREENSON, R.R.

Técnica y práctica del psicoanálisis.  
Siglo XXI. Madrid. 1.976.

HERRIOT, P.

Introducción a la psicología del lenguaje.  
Labor Universitaria. Barcelona. 1.977.

HOGG, J.

Psicología de las Artes visuales.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.975.

HOLLOWAY, G.E.T.

Concepción del espacio en el niño según  
Piaget.  
Paidós. Buenos Aires. 1.969.

JUNG. C.G.

Teoría del psicoanálisis.  
Plaza y Janés. Barcelona. 1.974.

KOFFKA, K.

Principios de psicología de la forma.  
Paidós. Buenos Aires. 1.973.

KOHLER, W. y otros.

Psicología de la forma.  
Paidós. Buenos Aires. 1.973.

LINDSAY Y NORMAN.

Procesamiento de información humana.  
Tecnos. Madrid. 1.977.

MERLEAU-PONTY, M.

Fenomenología de la percepción.  
Península. Barcelona. 1.975.

-----

Lo visible y lo invisible.  
Seix Barral. Barcelona. 1.970.

MUNSTERBERG, H.

The film, a psychological study.  
Dover Publications, Inc. New York. 1.970.

PAULOV, I.

Fisiología y psicología.  
Alianza. Madrid. 1.976.

SARTRE. J.P.

La imaginación.  
Edhasa. Barcelona. 1.979.

TORA TORTOSA, E.

Desarrollo cognoscitivo y comprensión cinematográfica. Estudio experimental sobre la comprensión de un espacio filmado con - la técnica cinematográfica del campo-contr campo.  
Tesis Doctoral dirigida por Miguel Siguán Soler.  
Instituto Nacional de Publicidad. Madrid.  
1.976.

TYLER, L.

Psicología de las diferencias humanas.  
Marova. Madrid. 1.973.

WATSON, J.B.

El conductismo.  
Paidós. Buenos Aires. 1.972.

WOLMAN, B.B.

Teorías y sistemas contemporáneos en psicología.  
Ed. Martínez Roca. Barcelona. 1.978.

HISTORIA DEL CINE.

ARMES, R.

Panorama histórico del cine.  
Fundamentos. Madrid. 1.976.

DUCCA, L.

Historia del cine.  
Eudeba. Buenos Aires. 1.975.

FERNANDEZ CUENCA, C.

Historia del Cine.  
Afrodisio Aguado. Madrid. 1.950.

GUARNER, J.L.

Treinta años de cine.  
Kairós. Barcelona. 1.971

GUBERN, R.

Historia del cine.  
Danae. Barcelona. 1.973.

-----

Cien años de cine.  
Difusora Internacional. Barcelona. 1.976.

GUTIERREZ ESPADA, L.

Historia de los medios audiovisuales.  
(1.838.- 1.925).  
Pirámide. Madrid. 1.979.

HUESO, A.L.

Historia de los géneros cinematográficos.  
Ed. Autor. Valladolid. 1.976.

JEANNE, R. y FORD, Ch.

Historia ilustrada del cine.  
Alianza. Madrid. 1.979.

LEYDA, J,

Kino. Historia del film ruso y soviético.  
Editorial Universitaria. Buenos Aires.  
1.965.

MITRY, J.

Historia del cine experimental.  
Fernando Torres. Valencia. 1.974.

-----

Histoire du Cinéma.  
Editions Universitaires. París. 1.967.

-----

Diccionario del cine.  
Plaza y Janés. Barcelona. 1.970

MORAVIA, A.

En el cine. Ciento cuarenta y ocho pelí-  
culas de autor.  
Plaza y Janés. Barcelona. 1.979.

PALOELLA, R.

Historia del cine mudo.  
Eudeba. Buenos Aires. 1.967.

PORTER MOIX, M.

Historia del cine ruso y soviético.  
Ediciones Cultura Popular. Barcelona. 1.968.

ROGRIGO, P.

El cine. Diccionario. Filmografías.  
Ed. de Gassó. Barcelona. 1.974.

SADOUL, G.

Historia del cine mundial desde los orí-  
genes hasta nuestros días.  
Siglo XXI. México. 1.977.

-----

Diccionario de cine. Cineastas.  
Itsmo. Madrid. 1.977.

SANCHEZ, A.

Iniciación al cine moderno.  
Magisterio Español. Madrid. 1.972.

TORRES, A.

Diccionario de nuevos directores franceses.  
Fundamentos. Madrid. 1.976.

TYLER, P.

Cine Underground. Historia crítica.  
Planeta. Barcelona. 1.973.

VILLEGAS LOPEZ, M.

Los grandes nombres del cine.  
Planeta. Barcelona. 1.973.

ZUÑIGA, A.

Una historia del cine.  
Destino. Barcelona. 1.948.



OTRAS APROXIMACIONES AL FENOMENO CINE.

ABRAMSON, N.

Teoría de la información y codificación.  
Paraninfo. Madrid. 1.966.

ABBAGNANO, N.

Historia de la Filosofía.  
Montaner y Simón. Barcelona. 1.973.

ADORNO. Th.

El cine y la música.  
Fundamentos. Madrid. 1.976.

ADRADOS y otros.

Semiología del teatro.  
Planeta. Barcelona. 1.975.

AGEE, W.K. y otros.

Introduction to Mass Communication.  
A. Fefeer and Simons International Univer-  
sity. New York, 1.965.

AGEL, H.

El cine y lo sagrado.  
Rialp. Madrid. 1.949.

-----

¿El cine, tien alma?  
Ed. Rialp. Madrid. 1.958

-----

Viaje al cine.  
Ed. Centro Nacional Salesiano de Pastoral  
Juvenil. Madrid. 1.967.

-----

Metaphysique du cinema.  
Petite Bibliotheque Payot. París. 1.976.

AGEL, H y AYFRE, E.

Cine y personalidad.  
Rialp. Madrid. 1.963.

ALCOVER, N y PEREZ GOMEZ, A.

Hallazgos, falacias y mitificaciones del  
cine de los setenta.  
Mensajero. Bilbao. 1.975.

ALSINA THEVENET, H.

Crónicas de cine.  
La Flor. Buenos Aires. 1.973.

AMO, A.del.

El cine en la crítica del método.  
Edicusa. Madrid. 1.969.

ASLAND, O

El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.979.

AYALA, F.

El escritor y el cine.  
Centro. Madrid. 1.975.

AYFRE, A.

Dios en el cine.  
Rialp. Madrid. 1.958.

BARBERIS, y otros.

Literatura e ideologías.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.972.

BARTHES, R. y otros.

Lo verosímil.  
Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.970.

BEATTIE, J.

Otras culturas.  
Fondo Cultura Económica. Madrid. 1.974

BELL, D.

Modernidad y sociedad de masas.  
A. Corazón. Madrid. 1.969.

BENITO, A.

Teoría general de la información.  
Guadiana. Madrid. 1.973.

BERGER, R.

Arte y comunicación.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.976.

BERGSON, H.

"Materia y memoria" en Obras escogidas.  
Aguilar. Madrid. 1.963.

-----

La evolución creadora.  
Renacimiento. Madrid. 1.912.

BERTETTO, P.

Cine, fábrica y vanguardia.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.977.

BOAS, F.

Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural.  
Solar Hachette. Buenos Aires. 1.964.

BOCHENSKI, I.M.

La filosofía actual.  
Fondo de cultura Económica. México. 1.973.

BOZAL, V. ed.

Marx-Engels. Textos sobre la producción  
artística.  
Alberto Corazón. Madrid. 1.976.

BRASNOVICH, L.

Tecnología de la información.  
Eunsa. Pamplona, 1.967.

CABRERA INFANTE, G.

Un oficio del siglo XX.  
Seix Barral. Barcelona. 1.973.

CAPEK, M.

El impacto filosófico de la física con-  
temporánea.  
Tecnos. Madrid. 1.973

CHEVALIER, J. y otros.

Regards neufs sur le cinéma.  
Du Seuil. Bourges. 1.953.

COHEN-SEAT. G.

Essai sur les principes d'une philosophie  
du cinéma.  
PUF. Paris. 1.946.

CHIARINI, L.

El cine, quinto poder.  
Taurus. Madrid. 1.963.

DESUCHE, J.

La técnica teatral de Bertolt Brecht.  
Oikos-tan. Barcelona. 1.968

DUVIGNAUD, J.

Sociología del arte.  
Península. Barcelona. 1.969.

EHREMBURG, I.

Fábrica de sueños.  
Akal. Madrid. 1.972.

EISNTEIN, A. y otros.

La teoría de la relatividad.  
Alianza. Madrid. 1.973.

EVANS PRITCHARD, E.E.

Antropología social.  
Nueva Visión. Buenos Aires. 1.973.

FAST, J.

El lenguaje del cuerpo.  
Kairós. Barcelona. 1.971

FELDMAN, S.

El director de cine. Técnica, mitos y  
sometimientos.  
Granica. Buenos Aires. 1.974.

FRAASEN, C. Van. B.

Introducción a la filosofía del tiempo y  
del espacio. Ed. Labor. Barcelona. 1.978

FRANCASTEL, P.

Arte y técnica en los siglos XIX y XX.  
Fomento de cultura. Valencia. 1.961.

-----

Sociología del Arte.  
Alianza. Madrid. 1.975.

GASCA, L.

Cine y ciencia ficción.  
Ed. Planeta. Barcelona. 1.975.

GALINDO, A.

El cine, genocidio espiritual.  
Nuestro tiempo. México. 1.971.

GOLDMAN, A.

Cine y sociedad moderna.  
Fundamentos. Madrid. 1.972.

GUBERN, R.

Mensajes icónicos en la cultura de masas.  
Lumen. Barcelona. 1.964.

-----

McCarthy contra Hollywood: la caza de -  
brujas.  
Anagrama. Barcelona. 1.974.

GUTIERREZ ESPADA, L.

Narrativa fílmica.  
Pirámide. Madrid. 1.978.

HELBO, A. y otros.

Semiología de la representación.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.978.

HENNEBELLE, G.

Los cinemas nacionales contra el imperia-  
lismo de Hollywood. Nuevas tendencias del  
cine mundial.  
Fernando Torres. Valencia. 1.977.

HETMON, R.

El método del Actors Studio. Conversa-  
ciones con Lee Strasberg.  
Fundamentos. Madrid. 1.972.

JAKOBSON, R.

"El realismo artístico", en  
Polémica sobre el realismo. LUKACS, G y otros.  
Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.972.

JARVIE, I.C.

Sociología del cine.  
Guadarrama. Madrid. 1.974.

KAEL, P.

Kiss, kiss, Bang. Bang. El tiempo del -  
cine.  
Marymar. Buenos Aires. 1.974

KIENTZ, A.

Para analizar las Mass Media.  
Fernando Torres. Valencia. 1.976.



LAMBERT, K. y BRITTAN, G.

Introducción a la filosofía de la ciencia.  
Guadarrama. Madrid. 1.975.

LEBEL, J.P.

Cine e ideología.  
Granica. Buenos Aires. 1.973.

LENNE, G.

El cine "fantástico" y sus mitologías.  
Anagrama. Barcelona. 1.974.

-----

La muerte del cine.  
Anagrama. Barcelona. 1.974

LINAS, F. y MAQUA, J.

El cadáver del tiempo. El collage como  
transmisión narrativa e ideológica.  
Fernando Torres. Valencia. 1.976.

LUDMANN, R.

Cine, fé y moral.  
Rialp. Madrid. 1.962.

LUKACS, G.

El marxismo e la crítica literaria.  
Turin. 1.953.

McCONNELL, F.

El cine y la imaginación romántica.  
Gustavo Gili. Barcelona, 1.977.

MARCUSE, y otros.

La nueva imagen del hombre.  
Rodolfo Alonso. Buenos Aires. 1.971.

MARIAS, J.

Visto y no visto.  
Guadarrama. Madrid. 1.970.

MARTINEZ, E.

Cine, juego y sociedad.  
Rialp. Madrid. 1.961.

MEKAS, J.

Diario de cine. El nacimiento del nuevo  
cine americano.  
Fundamentos. Madrid. 1.975

MOLES, A.

Teoría de los objetos.  
Gustavo Gili. Barcelona, 1.975.

MORAGAS, M.

Semiótica y comunicación de masas.  
Península. Barcelona, 1.976.

MORIN, E.

El cine o el hombre imaginario.  
Seix Barral. Barcelona. 1.972.

-----

Las stars, servidumbres y mitos.  
Dopésa. Barcelona. 1.972.

LAMBERT, K. y BRITTAN, G.

Introducción a la filosofía de la ciencia.  
Guadarrama. Madrid. 1.975.

LEBEL, J.P.

Cine e ideología.  
Granica. Buenos Aires. 1.973.

LENNE, G.

El cine "fantástico" y sus mitologías.  
Anagrama. Barcelona. 1.974.

-----

La muerte del cine.  
Anagrama. Barcelona. 1.974

LINAS, F. y MAQUA, J.

El cadáver del tiempo. El collage como  
transmisión narrativa e ideológica.  
Fernando Torres. Valencia. 1.976.

LUDMANN, R.

Cine, fé y moral.  
Rialp. Madrid. 1.962.

LUKACS, G.

El marxismo e la crítica literaria.  
Turin. 1.953.

McCONNELL, F.

El cine y la imaginación romántica.  
Gustavo Gili. Barcelona, 1.977.

MARCUSE, y otros.

La nueva imagen del hombre.  
Rodolfo Alonso. Buenos Aires. 1.971.

MARIAS, J.

Visto y no visto.  
Guadarrama. Madrid. 1.970.

MARTINEZ, E.

Cine, juego y sociedad.  
Rialp. Madrid. 1.961.

MEKAS, J.

Diario de cine. El nacimiento del nuevo  
cine americano.  
Fundamentos. Madrid. 1.975

MOLES, A.

Teoría de los objetos.  
Gustavo Gili. Barcelona, 1.975.

MORAGAS, M.

Semiótica y comunicación de masas.  
Península. Barcelona, 1.976.

MORIN, E.

El cine o el hombre imaginario.  
Seix Barral. Barcelona. 1.972.

-----

Las stars, servidumbres y mitos.  
Dopésa. Barcelona. 1.972.

MORTZSCH, F.

La industria y el cine.  
Rialp. Madrid. 1.964.

NAUDIN, A.M.

Cine y teatro.  
Ramón Sopena. Barcelona. 1.965.

ORTEGA Y GASSET, J.

La deshumanización del arte.  
Revista de Occidente. Madrid. 1.960

PALACIOS, L.E.

Filosofía del saber.  
Gredos. Madrid. 1.974

PACUAL FERNANDEZ, A.

Subjetivismo y objetividad.  
Peñíscola. Barcelona. 1.961.

PEREZ MARINERO, C. y D.

En pos del cinema.  
Anagrama. Barcelona. 1.974.

-----

Del cinema como arma de clase. Antología  
de nuestro cinema.  
Fernando Torres. Valencia. 1.975.

PETERS, J.M.L.

La educación cinematográfica.  
Unesco. Lausana. 1.961.

PIGNATARI, D.

Información, lenguaje y comunicación.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.977.

POZO, M. del.

El cine y su crítica.  
Univ. Navarra. Instituto de Periodismo.  
Pamplona. 1.970.

PUDOVKIN, V.I.

El actor en el film.  
Nueva Visión. Buenos Aires. 1.972.

RAPISARDA, G. ed.

Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del autor excéntrico.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.978.

RASCOVSKY, A.

Cine a la luz del psicoanálisis.  
Schapire. Buenos Aires. 1.975.

REISZ, K.

Técnica del montaje.  
Taurus. Madrid. 1.960.

RICHARD, L.

Del expresionismo al nazismo.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.979.

ROCHER, G.

Introducción a la sociología general.  
Herder. Barcelona. 1.976.

RUSSELL, B.

Ensayos filosóficos.  
Alianza Ed. Madrid. 1.968.

SANCHEZ GUZMAN, J.R.

Breve historia de la Publicidad.  
Pirámide. Madrid. 1.976.

SCOTT, J.

El cine, un arte compartido.  
Eunsa. Pamplona. 1.979.

SIGUAN, M.

El cine y el espectador.  
Ateneo. Madrid. 1.954.

SINGH, J.

Teoría de la información del lenguaje y  
de la cibernética.  
Alianza. Madrid. 1.976.

SONTAG, S.

La interpretación.  
Seix Barral. Barcelona. 1.967.

SORLIN, P.

Sociologie du Cinéma.  
Editions Aubier Montaigne. París. 1.977.

TARRONI, E. y otros.

Comunicación de masas. perspectivas y -  
métodos.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.978.

THIBAUT-LAULAN, A.M.

Imagen y comunicación.  
Fernando Torres. Valencia. 1.973.

TUDOR, A.

Cine y comunicación social.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1.975

VILLEGAS LOPEZ, M.

Arte, cine y sociedad.  
Taurus. Madrid. 1.959.

-----

El cine en la sociedad de masas.  
Alfaguara. Madrid-Barcelona. 1.966.

-----

Los grandes nombres del cine.  
Planeta. Barcelona. 1.973.

WALKER, A.

El sacrificio del celuloide. Aspectos  
del sexo en el cine.  
Anagrama. Barcelona. 1.972.

WHITE, D. y AVERSON, R.

El arma de celuloide.  
Marymar. Buenos Aires. 1.974.

YERRO BELMONTE, M.

Sociología de la imagen.  
Sala. 1.974



- 566 -

YVOIRE, J.

El cine, redentor de la realidad.  
Rialp. Madrid. 1.957.

ZIMMER, Ch.

Cine y política.  
Sigueme. Salamanca. 1.976.



BIBLIOTECA